

СТАТЬИ / PAPERS

В.И. Абрамова
V.I. Abramova

«ТУЛЬСКИЙ КОСОЙ ЛЕВША»: ОБРАЗ-СИМВОЛ РЕГИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

"CROSS-EYED LEFTY FROM TULA": IMAGE-SYMBOL OF THE REGIONAL IDENTITY IN THE SPACE OF THE RUSSIAN LANGUAGE AND LITERATURE

Произведение Н.С. Лескова «Сказ о тульском косом левше и о стальной блохе» становится в русской словесности источником образа-символа национального русского характера, рабочего мастерства и региональной идентичности. Соотнесенность с Тулой обозначается в первоначальном заглавии произведения, замененном впоследствии на краткое «Левша». В самом сказе образ оружейника непосредственно связан с тульским контекстом. Выдавая придуманную им историю за фольклорный текст, Лесков в предисловии к первому изданию связывает сюжет с Тульским регионом. Опровергая свой вымысел, автор придумывает еще один псевдофольклорный текст (прибаутку), в котором снова актуализируется связь с Тулой (используется катойконим «туляки»). Привязка к региону сохраняется у образа Левши в произведении, написанном по мотивам лесковского сказа, – пьесе Е. Замятина «Блоха». Тульскими названы в афише Левша, купец, девка Машка. Тульский колорит приобретают и Петербург с царским дворцом, и Англия. Образ Левши и сюжет лесковского сказа у Замятина подвергаются трансформации, которая все же не затрагивает «региональный компонент». В сказе И. Панькина «Легенды о мастере Тычке» Левша репрезентирован в нескольких вариантах: персонаж, аллюзия и символ региональной идентичности. Символьную привязку к тульскому контексту поддерживают другие образы сказа (оружие, самовар, пряник, гармонь, баян, Кремль и т.д.). Левша осознается читателем как органично включенный в этот ряд образ. Фигурирует образ Левши в двух лирических текстах (у М. Светлова и А. Башилачева). Здесь он теряет региональную привязку, расширяет значение, становится символом национальной идентичности, воплощает отмеченную исследователями пространственную и временную потерянную, свойственную русскому мироощущению. Расширение значения прецедентного имени Левша можно отметить и в области русского языка. Теряется привязка и к региону, и к оружейному мастерству. Антропоним включается в ассоциативные ряды, уводящие его от первоначальной соотнесенности.

Ключевые слова: образ-символ, региональная идентичность, Тула, Лесков, Замятин, Панькин, сказ.

"The Tale of Cross-eyed Lefty from Tula and the Steel Flea" by Nikolai Leskov becomes a source of an image-symbol of the Russian national character, workers' craftsmanship and regional identity in the Russian language and literature. Association with Tula is indicated in the initial title of the story, which was later replaced by a short one – "Lefty" ("Levsha"). In the tale itself, the image of the arms craftsman is closely connected with the Tula context. Passing the invented story off as a folk text, Leskov relates the plot to the Tula region in the preface to the first edition. Disclaiming his invention, the author invents one more pseudo-folk text (facetious saying), in which the connection with Tula is emphasized again (a katoikonym 'tulyaki' (Tula citizens) is used). The image of Lefty (Levsha) retains the association with the region in "The Flea" by Y. Zamyatin, a play based on Leskov's tale. The "Tula" attribute is added in the list of characters to Lefty, the merchant, girl Mashka. Even St. Petersburg with the tsar's palace and England are tinged with the Tula colour. Lefty's image and the plot of Leskov's tale are transformed by Zamyatin. However, this transformation does not affect the "regional component". In "The Legends of Master Tychka" by I. Pankin, Lefty is represented in several variants: a character, an allusion and a symbol of regional identity. The symbolic association with the Tula context is also maintained by another images of Pankin's tale (arms, samovar, cake, accordion, bayan, Kremlin, etc.). Lefty is perceived by a reader as an image organically built into this row. Lefty's image features in two lyrical texts by M. Svetlov and A. Bashlachev. There this image loses its regional reference, expands its meaning, becomes a symbol of national identity, embodies the spatial and temporal disorientation peculiar to the Russian world-view, as it is noted by the researchers. Extension of the meaning of the precedential name "Levsha" also can be observed in the field of the Russian language. The name loses both its regional relatedness and reference to arms craftsmanship. The anthroponym is included into associative arrays, which lead it away from its original reference.

Key words: image-symbol, regional identity, Tula, Leskov, Zamyatin, Pankin, tale.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-56-1-5-12

В 1881 г. в газете «Русь» был впервые напечатан «Сказ о тульском косом левше и о стальной блохе» Н.С. Лескова. Произведение имело подзаголовок «Цеховая легенда» и сопровождалось предисловием, в котором автор доверительно рассказывал читателям о том, что услышал эту историю от тульского оружейника [1, 499]. Год спустя в открытом письме в газету «Новое время» он признается: «нет никаких народных сказов... левша есть лицо мною выдуманное», при этом прибегает к новой мистификации: «Все, что есть чисто народного в "сказе о тульском левше и стальной блохе", заключается в следующей шутке или прибаутке: "англичане из стали блоху сделали, а наши туляки ее подковали да им назад отослали"» [8, 219]. Примечательно, что в книге В.И. Даля «Пословицы русского народа» такого выражения не зафиксировано. О туляках, согласно Далю, говорят «стальная душа» и «блоху на цепь приковали» [5, 341]. Б.Я. Бухштаб доказывает, что пословицу об англичанах Лесков тоже придумал, опираясь на зафиксированное у Даля выражение [2]. Таким образом, Лесков создает не только текст, благодаря сказовой манере максимально приближенный к фольклору, но и контекст для его восприятия.

Портрет заглавного героя создан автором также с опорой на фольклор, на мифологическую картину мира, которую он отражает. Про оружейника сказано: «косой левша, на щеке пятно родимое, а на висках волосья при ученье выдранны» [9, 35]. Левое в славянской традиции включается в семантическую оппозицию с правым и мыслится как отрицательное, связанное с демонической сферой [16, 235]. Знаком подобной связи считается и кривизна. Кривым в народной речи может быть назван одноглазый или хромой человек, в некоторых случаях так именуют и косоногого [14, 674]. Родимое пятно воспринимается в народном сознании как знак судьбы, а также может свидетельствовать о

нечистоте и демонической природе человека [16, 446]. Через леворукость, дефект зрения и родимое пятно персонаж трижды маркирован как особенный, причастный к миру иному, связанный с нечистой силой. Если принять во внимание, что Левша по роду занятий кузнец, то образ его еще больше демонизируется. «Кузнечное ремесло в народной традиции считалось высшим умением, искусством, связанным со сверхъестественным знанием, колдовством, в том числе общением с нечистой силой, чертями» [15, 22].

Одновременно черты тульского оружейника могут быть трактованы не только как «демонические», но и как заданные с противоположным знаком. Кузнец в славянской традиции – это культурный герой, победитель змея и черта. Божьими кузнецами мыслятся святые Кузьма и Демьян, Илья-пророк кует молнии, чтобы поражать ими чертей [15, 21–22]. Левое в народной традиции означает не только причастность к демонической сфере, но и считается «средством противодействия нечистой силе и защиты от нее»: «Когда поднимается вихрь, в котором, по поверьям, крутится нечистая сила... надо было трижды перекреститься левой рукой» [16, 235]. Левша в сказе тоже крестится левой рукой, когда англичане подносят ему алкоголь. Таким образом, Лесков не ставил перед собой задачу создать инфернального персонажа. Напротив, он даже включил сказ про Левшу в цикл «Праведники».

Леворукость оружейника можно рассматривать и в контексте других культурных оппозиций. Если правое соотносится со счастьем, удачей, здоровьем, плодородием, богатством, жизнью, то левое – с бедой, неудачей, болезнью, бесплодием, бедностью, смертью. Второй ряд может быть полностью связан с лесковским персонажем: он беден, подвержен пьянству, подкованная им и его товарищами блоха не танцует, его поездка за границу не может быть названа успешной, его попытки докричаться до власти бесплодны, он умирает всеми забытый. Прожитая им жизнь полна неудач. Кстати, родимые пятна, которые человек не может увидеть сам, тоже указывают на его невезучесть [16, 446], а у Левши, как мы помним, «на щеке пятно родимое», которое без помощи зеркала самому увидеть невозможно.

Интересную точку зрения, касающуюся прозвища оружейника, высказывает И.Н. Минеева: оно создает эффект «зазеркалья», а также подчеркивает не востребуемость героя в «правом» русском мире, где он чувствует себя чужим [10, 74].

Созданный Лесковым персонаж амбивалентен: в его облике и судьбе сочетаются сакральное и инфернальное, праведность и греховность, счастье и несчастье. Столь же противоречивыми были оценки Левши и его действий в прижизненной Лескову литературной критике. Он «существо низшего порядка» и великий русский человек, заткнувший за пояс иностранца; горький пьяница и гениальный мастер; блоху подковал, но одновременно сломал. Сохраняется такая оценка и до сих пор.

В советское время образ Левши по идеологическим причинам подвергся мифологизации и идеализации. Он вписался «в парадигму советского национального мифа» [7, 355]. На первый план выдвигались его мастерство, тонкость работы, умение создавать миниатюрные вещи без «мелкоскопа», патриотизм, притеснения его царским режимом. На пьянство и необразованность не обращали внимания. Левша превратился в обобщенный образ умельца из народа.

Для города Тулы лесковский герой стал символом региональной идентичности, визуализированным в городском пространстве и в сувенирной продукции. В 1989 г. на территории Тульского машиностроительного завода был поставлен памятник Левше (скульптор Б. Кривохин), в 2009 г. его вынесли за ограду и установили на улице для всеобщего обозрения. В городском арт-пространстве Ликерка Лофт в 2016 г. был установлен еще один памятник Левше, который называется «Укрощение блохи» (автор идеи – тульский издатель И. Золотов, скульптор – Ю. Шурупов). Блоха увеличена до невероятных размеров (3,5 метра) и состоит из патронов, гильз, пулеметных лент и частей оружия. Подковывающий ее Левша должен воплощать Добро, борющееся со злом.

В 2018 году Тула была объявлена новогодней столицей России. Одной из эмблем, используемых в оформлении городского пространства к празднику, стало изображение Левши, выковывающего снежинку.

Имя Левши стало вербальным символом региональной идентичности. В Туле созданы региональная общественная организация «Клуб историко-технического стендового моделизма "Наследие Левши"», тульская волейбольная команда «Левша», спортивный клуб дзюдо и самбо «Тульский Левша». Ежегодно проводится всероссийская олимпиада школьников по физике «Наследники Левши». Федеральный туристический маршрут «Тула оружейная», разработанный в области, включает памятник «Левша – символ рабочего мастерства». Название «Тульский Левша» носят выставка народных промыслов и этнодвор; организуются событийные мероприятия: «Чаепитие с Левшой», «День Левши»; создается специальная резиденция Левши, так называемый «Левшеград». В Тульском государственном педагогическом университете им. Л.Н. Толстого открыт зал «Левша», в котором проводятся студенческие мероприятия.

Б.В. Черенкова отмечает, что под влиянием развития туризма в ассоциативное поле антропонима «Левша» входят слова «пряник», «самовар», «чай», «гостеприимство». Анализ современных СМИ позволяет сделать вывод о расширении лексического фона антропонима. Появляются «новосибирский Левша», «омский Левша», «краснодарский Левша», т.е., с одной стороны, используется заданная Лесковым модель («тульский левша»), с другой стороны, исчезает непосредственная привязка к Туле. Расширяют значение антропонима и слова / словосочетания, с которыми он употребляется или ассоциируется: прилагательные (легендарный, удивительный, смекалистый, знаменитый, лучший, тульский, русский, достойный, уникальный, талантливый); существительные (преемственность, наследники, достояние, умельцы, традиции, обычаи, символ, смелость, сила, мастерство, самоотдача, преданность); глаголы (прославлять, украшать, следовать, продолжать, сохранять, преумножать, поражать, удивлять, возрождать, гордиться, восхищаться); словосочетания (связь поколений, потомки Левши, дело предков) [17, 1141–1142].

Антропоним «Левша» функционирует как прецедентное имя в художественных и публицистических текстах: «У ампулы имела крышечка, которую мог открыть только гном или русский умелец левша» [Екатерина Завершнева. Высотка (2012), НКРЯ]; «за семью замками, уж такими замками, что не сразу, не скоро откроешь, как ни старайся, как ни кумекай, будь ты хоть Левша» [В.Д. Алейников. Тадзимас (2002), НКРЯ]; «Каждый раз были допущены свои ошибки при изготовлении и отладке, сложился свой режим эксплуатации, есть свой Левша-механик» [Сергей Чернышев. Управление собственностью: русский стандарт (2004) // «Эксперт», 20.12.2004, НКРЯ]; «Новый тульский левша значительно продвинулся по сравнению со старым тульским» [В.А. Александр. Все для офиса, все для победы! (1997) // «Столица», 01.07.1997, НКРЯ]; «Так вот, современный Левша, пользуясь микроскопом МРІ-5, смог бы не только подковать блоху, но даже измерить толщину волосинок на лапках, оценить содержание сухого вещества в клетках, коэффициенты диффузии и преломления» [Александр Портнов. Стереоскан и другие // «Техника – молодежи», 1975, НКРЯ]. В современном культурном сообществе Левша в шутку называется основателем нанотехнологий.

Прецедентное имя способно моделировать языковые ситуации: «Ну, Паша, ты прямо Левша у нас, Кулибин ты наш домовый» [Георгий Елин. Точка росы (1980), НКРЯ].

Левша по-прежнему воспринимается как представитель народа, который тщетно пытается достучаться до власти: «И не докричаться пока этим уникальным специалистам до верхов, как не смог этого сделать и их прародитель Левша: "Передайте императору, что нельзя ружья кирпичом чистить!"» [В.А. Рубанов. Пропагандой выиграть нельзя, доминированием в технологиях – можно // «Огонек», 2016, НКРЯ].

В некоторых контекстах сохраняется негативная оценка действий Левши: «Во всякой редакции есть свой "левша", который так умеет "подковать блоху", что она перестает "прыгать"» [Александр Терехов. Бабаев (2003), НКРЯ].

Некоторые авторы виртуозно вплетают слово «левша» в его прямом значении в такой контекст, в котором актуализируется отсылка к лесковскому сказу и его образной системе: «В том году вместо травмированного Бышовца в Киеве заиграл Блохин. Левша и лебедь советского футбола» [Б.Е. Клетинич. Мое частное бессмертие (2015) // «Волга», 2016, НКРЯ]. О.В. Блохин – легендарный советский форвард – был левшой. Помещая в близкий контекст его фамилию и его особенность, автор статьи создает практически оксюморон: блоха и подковавший ее Левша сливаются в образе одного человека.

Если говорить о «жизни» Левши в пространстве литературы, то он становится героем других художественных текстов, отсылающих нас к лесковскому сказу. В 1925 г. Е. Замятин создает пьесу «Блоха», которая была поставлена в Москве во МХАТ-2 и в Ленинграде в Большом драматическом театре. Левша в этом произведении напоминает Иванушку-дурачка из русских народных сказок: «идет с гармошкой, пиликает. Ему подставляют ногу – он падает. Смех. Встает, снимает картуз, сморкается в него, опять надевает на голову. Девки толкаются локтями, кажут пальцами на Левшу» [6]. Судя по характеристике, которую дает ему один из персонажей, оружейник беден: «первый тульский богач, в одном кармане – блоха на аркане, а в другом – мощи тараканьи – пожалте на поклонение!» [6]. Лесковский Левша также небогат. Костюм его, особенно после трепки, заданной Платовым, оставляет желать лучшего: «Идет в чем был: в опорочках, одна штанина в сапоге, другая мотается, а озямчик старенький, крючочки не застегаются, порастеряны, а шиворот разорван» [9, 44]. Однако он полон собственного достоинства: «Что ж, и такой и пойду, и отвечу» [9, 44].

Возраст Левши у Лескова обозначен условно. Он рассказывает англичанам, что у него есть родители – старичок и старушка, – а сам он «в холостом звании». Но насколько он молод, сказать весьма трудно. Невесты у него нет. И он очень серьезно рассуждает о свадьбе, сватовстве и взаимоотношениях мужчины и женщины: «таким делом если заняться, то надо с обстоятельным намерением, а как я сего к чужой нации не чувствую, то зачем девушек морочить» [9, 50].

У Замятина Левша – молодой парень. У него есть возлюбленная – бойкая тульская девка Машка. В вопросе взаимоотношения полов он не проявляет серьезности своего литературного предшественника: «Гы-ы! Машка, а Машка! – Что? – Машка, пойдем обожаться!». Когда же отец Машки, тульский купец, застаёт молодых людей за «обожанием», Левша трусит, что показано в ремарках («туда-сюда, тычется – убежать, бежать некуда», «прячется за Машку») и в реплике, обращенной к товарищу-силачу, который должен его защитить: «Эй! Силуян, сюда!» [6].

Лесковский Левша довольно понятно и связно выражает свои мысли. Речь одноименного героя у Замятина скорее напоминает речь гоголевского Башмачкина, который «изъяснялся большею частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения» [4]. Когда Платов демонстрирует тульским оружейникам блоху и требует сотворить диковину почище, Левша формулирует ответ следующим образом: «Оно хотя-хоть, конечно... Кроме всего прочего... Но ежели, это самое, технически, например, так оно и не... и не то чтобы как, а вроде как как...» [6]. Слово «технически» постоянно присутствует в его речи и употребляется в разных контекстах 23 раза, видимо, по мысли автора, подчеркивая род его занятий. Приведем некоторые примеры: «Оно хотя-хоть я и Левша, а ежели технически... Да-к мы это самое...»; «Оно хотя-хоть и... пользуемся... технически... А только я нынче... уж восьмушку – это самое...»; «А что сделал, то... вот это самое и сделал. Царю... это самое... предьявите... – тогда оно и выйдет – технически»; «Нет, это, брат, может быть, у вас черти в пекле этакий студень жрут... технически...»; «Нет, веры мы русской, технически»; «Ой,

живот схватило – вот как, технически!»; «Это, может, у вас, у нехристей, дети вроде... из этой бутылки вылазют, а у нас это самое... по-православному, технически...» [6].

Замятин перестраивает сюжет лесковского сказа. Платов везет Левшу из Тулы не в Петербург к императору, а в Лондон к местным мастерам, чтобы они вывели у него секрет: что же тульские оружейники сделали с блохой. Левша секрет не выдает, несмотря ни на какие ухищрения со стороны англичан: его пытаются напоить, соблазнить женщиной, техническими чудесами. При этом знаменитые ружья, которые не чистят кирпичом, возникают эпизодически и больше нигде не «звучат». У Лескова же они превращаются в одну из важных деталей, играющую символическую роль в развязке произведения.

Свой секрет Левша рассказывает только царю, уже вернувшись в Россию. Причем последнего совершенно не смущает тот факт, что блоха больше не танцует, а Левша, наоборот, терзается из-за того, что испортил дорогую и технически сложно устроенную вещь. В лесковском сказе тульский мастер об этом не думает. Его волнует другое: в России ружья чистят кирпичом, а это их портит и ослабляет военную мощь государства.

Финалы произведений также разные. У Лескова герой умирает, у Замятина остается в живых, несмотря на то что его бьют и топят. Здесь он похож еще на одного фольклорного персонажа – Петрушку, который хотя и пропадает в конце представления (его утаскивают вниз черт или собака), снова живой и невредимый появляется в следующем.

Таким образом, лесковский Левша в пьесе Замятина зажил своей жизнью, образ и сюжет претерпели значительные трансформации, но привязка к Туле сохранилась. Более того, все показанные в пьесе локации (Петербург, Тула, Англия) выглядят примерно одинаково: «...Петербург – тульский, такой, о каком вечерами рассказывает небылицы прохожий странник», «Англия – тоже, как и Петербург, тульская – очень удивительная» [6].

Образ Левши в качестве символа региональной идентичности появляется еще в одном литературном тексте – сказе И.Ф. Панькина «Легенды о мастере Тычке» (1981). Уже обозначая жанровую принадлежность своего произведения, автор словно отсылает нас к творению Лескова, но выступает не только и не столько как последователь и продолжатель традиции, но и как оппонент и соперник. Тычка Панькина – это своеобразная альтернатива Левше: он не пьет спиртного, не унывает, находит выход из любых жизненных ситуаций, не подчиняется властям, он вечно живой, переходит из эпохи в эпоху, его образ сливается со знаковыми для тульской региональной идентичности личностями (Демидов, Руднев), у него много учеников, которым он дает мудрые советы и наставления, в учениках тоже продолжается его жизнь. Одним из его учеников, как ни странно, является Левша: «У Тычки учился мужичок-чудачок, с косинкой-хитринкой на левый глаз. Он и молоток держал в левой руке. На заводе его так и прозвали Левшой. У Левши вид был настолько неказистый, что все думали, он и мастеровым будет неказистым. Да и Тычка учил его делать только гвозди. <...> И Левша ими подковал блоху» [12]. Здесь мы видим очевидную отсылку к тексту Лескова: «я мельче этих подковок работал: я гвоздики выковывал, которыми подковки забиты» [9, 45].

Связанные лесковским контекстом образы – Левша и гвоздь – появляются в финале произведения Панькина. Закономерно, что там звучит тема памятника: «В Туле давно мечтали поставить памятник Левше. И однажды объявили конкурс на создание монумента легендарному умельцу. Вскоре со всех концов России посыпалось столько проектов, что у наших ценителей искусств кругом пошла голова. Один памятник был величественнее другого, и не знали, на котором остановиться. <...> А в Туле от работ Левши остался только один гвоздик, которым он прибавал подковы блохе, да и тот держали под семью замками. <...> Оказывается, парень из этого гвоздя выковал самого Левшу. И его работу признали самым лучшим памятником Левше» [12]. Это памятник не только Левше, но и всем тульским оружейникам, мастерство которых автор прославляет на протяжении своей книги.

Помимо явных отсылок к лесковскому Левше, когда его имя, например, вводится буквально в первые строки произведения («Туляки всегда любили короткие имена, чтобы они свободно проходили через горло, не застревали в зубах и пролетали через цех, как пуля:

"Чиж-ж! Левша-а! Тычка!"» [12]), в «Легендах о мастере Тычке» есть и скрытые аллюзии. Так, некоторые оружейники, о которых говорится в сказе, создают миниатюрные изображения и выполняют чрезвычайно мелкую работу, как это делал Левша. Прежде всего таким мастерством обладает сам Тычка: «Когда принесли лупу, то оказалось, что мой мастер на кончике носа отгравировал второй портрет фабриканта: на этот раз он его изобразил не сидящим в позе царя, а выглядывающим из собачьей конуры» [12]. Еще один мастер – Егорка – мог «на мушке ружья создать целые картины из охотничьей жизни» [12]. Наконец, безымянный парень сделал из гвоздика, которым была подкована знаменитая блоха, самого Левшу. Этот умелец «добился того, что мог на торце спички укладывать сто подков и свободно расписываться на кончике иглы» [12].

Образ Левши органично включается в сказе Панькина в ряд других символов региональной идентичности, составляет с ними особую систему образов, из которых складывается образ Тулы (оружие, Тульский оружейный завод, Кремль, реки, улицы, пряники, самовар, гармонь, баян, резной наличник).

Рассмотрев образ Левши в драматическом и эпическом текстах, обратимся к лирике. В стихотворении М. Светлова «Автодор» читаем: «Не доев густого / Кулеша, / В Лондон отправляется / Левша, / До чего уж примитивна / И плоха / Английская знатная / Блоха...» [М.А. Светлов. Автодор: «То нас ветер гонит / По полям...» (1928), НКРЯ]. Автодор – это учрежденное в 1927 г. Общество содействия развитию автомобилизма и улучшению дорог в РСФСР. В стихотворении Светлова в контексте размышлений о бескрайности России, бездорожье и вечных скитаниях возникает образ Левши, возможно, как символ стремления к техническому прогрессу, зарубежный источник которого обманчив и не соответствует русским реалиям.

Образ Левши использует в своей песне «Зимняя сказка» А. Башлачев: «В тесной кузнице дня лохи-блохи подковали Левшу» [А.Н. Башлачев. Зимняя сказка: «Однозвучно звенит колокольчик Спасской башни Кремля...» (1984), НКРЯ]. Образ Левши снова вплетен в контекст, в котором важную роль играет мотив движения: «Поэтическое движение героя происходит на фоне живописных образов оставляемых им пространств: русской деревни, которая предстает как "эскадра в строю": "проплывают корабли деревень", "дымы из печи – столбовые мачты без парусов", "плывут до утра хутора", "но берут на таран всероссийскую столетнюю мель"» [13, 54]. Кроме того, А.В. Гавриков находит в этом тексте квазисюжет, связанный с особыми представлениями автора о времени: «"действие" начинается ночью (реже – вечером), основные события происходят ночью (герой жив), а завершает все – утро, несущее нечто эсхатологическое» [3, 106]. Перевернутость традиционных оппозиций (утро, день – смерть, ночь – жизнь) в этом тексте словно поддерживается перевернутостью лесковского сюжета: «лохи-блохи подковали Левшу». Лирический субъект существует в перевернутом мире, в котором нарушено равновесие и нет точек опоры.

Итак, прибегнув к литературной мистификации (выдав сюжет за фольклорный), Н.С. Лесков создал образ тульского оружейника, превратившийся в символ региональной идентичности. Определение «тульский» по отношению к Левше становится постоянным эпитетом. Привязка к тульскому контексту сохраняется у образа Левши в произведениях других авторов (пьеса «Блоха» Е. Замятина, сказ «Легенды о мастере Тычке» И. Панькина). Однако, попадая в лирику, образ тульского мастера теряет региональную привязку и расширяет значение до символа национальной идентичности. Можно сказать, что подобное расширение происходит и в пространстве языка.

1. Бухштаб Б.Я. Комментарий: Н.С. Лесков. Левша // Лесков Н.С. Собр. соч.: в 11 т. М., 1957. Т. 7. С. 498–508.

2. Бухштаб Б.Я. Об источниках «Левши» Н.С. Лескова // Литературоведческие исследования. М., 1982. С. 72–101.

3. Гавриков В.А. Эпический субтекст в мифопоэтической системе А. Башлачева // Эпический текст: проблемы и перспективы изучения: Материалы I Междунар. науч. конф. Пятигорск, 2006. Т. 1. С. 101–112.
4. Гоголь Н.В. Шинель. URL: <https://ilibrary.ru/text/980/p.1/index.html> (дата обращения: 15.11.22).
5. Даль В.И. Пословицы русского народа. М., 1957.
6. Замятин Е. Блоха. URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1925_bloha.shtml (дата обращения: 15.11.22).
7. Кучерская М.А. Приключения блохи: к истории канонизации Н.С. Лескова // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры: Материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ: в 15 т. СПб., 2015. Т. 10. С. 354–358.
8. Лесков Н.С. О русском левше // Лесков Н.С. Собр. соч.: в 11 т. М., 1957. Т. 11. С. 219–220.
9. Лесков Н.С. Левша (Сказ о тульском косом левше и о стальной блохе) // Лесков Н.С. Собр. соч.: в 6 т. М., 1973. Т. 4.
10. Минеева И.Н. Эффект левизны, или отношения Н.С. Лескова с Англией // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2014. № 7. С. 70–75.
11. НКРЯ – Национальный корпус русского языка. URL: <https://ruscorpora.ru/> (дата обращения: 01.11.22).
12. Панькин И.Ф. Легенды о мастере Тычке. URL: <https://coollib.com/b/486872-ivan-fedorovich-rankin-legendyi-o-mastere-tyichke/read> (дата обращения: 16.11.2022).
13. Первушина Е.А., Стародумова В.И. Циклообразующий мотив движения в «Таганском концерте» Александра Башлачева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. №. 3-1(81). С. 52–55.
14. Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н.И. Толстого. М., 1999. Т. 2.
15. Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н.И. Толстого. М., 2004. Т. 3.
16. Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н.И. Толстого. М., 2009. Т. 4.
17. Черенкова Б.В. Эволюция лексического значения антропонима «Левша» в русской лингвокультуре // Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. М., 2022. С. 1138–1144.

Е.Е. Андреева
E.E. Andreyanova

ТИПЫ И МОДЕЛИ СУБЪЕКТНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ ИННОВАТИВНОЙ ПОЭЗИИ

TYPES AND MODELS OF SUBJECT SPATIAL RELATIONS IN CONTEMPORARY INNOVATIVE POETRY

В статье рассматриваются основные типы субъектно-пространственных отношений в современной инновативной русской поэзии, вводится понятие «субъектно-пространственная модель». Смена культурной парадигмы в середине XX века обозначила изменение вектора с «хронологического» на «топологический», возрос интерес авторов к осмыслению пространства как ключевого художественного понятия, организующего поэтику текста. Если раньше пространство и субъект подчинялись времени, которое определяло способы организации и функционирования данных концептов, то в нынешней поэзии именно отношения субъекта и пространства стали организующей структурой высказывания. В статье определяется связь между понятиями «хронотоп» и «топохрон» и делается вывод о том, что возникла исследовательская необходимость разъяснить роль субъекта в данных понятиях, так как, изучая пространство и время отдельно от субъекта, невозможно выстроить планомерную и последовательную логику внутритекстовых отношений. Специфика определения субъекта и пространства в инновативной литературе зависит от влияния социального, политического, цифрового контекста, который стал влиять на их семантику и способы языкового выражения. Можно выделить три основных типа взаимоотношений между субъектом и пространством. Субъектный тип отношений, в котором превалирует субъект как смыслообразующая категория, влияющая на функционирование топосов и объектов. Второй тип отношений подразумевает равенство категорий на уровне художественного мира текста, пространство не подчиняется субъекту, но и не определяет его семантику, отношения строятся по принципу семантического переноса. В третьем топологическом типе отмечается преобладание пространства над субъектом, оно выступает в качестве среды, организующей функционирование всех уровней текста, и служит основой поэтического мышления. Также проводится разграничение между понятиями «тип» и «модель», которая является частной и более конкретной реализацией субъектно-пространственных отношений.

Ключевые слова: субъект, пространство, современная русскоязычная поэзия, хронотоп, топохрон, модель.

The article discusses the main types of subject-spatial relations in innovative Russian poetry, introduces the concept of "subject-spatial model". The change in the cultural paradigm in the middle of the 20th century marked a change in the vector from "chronological" to "topological", the authors' interest in understanding space

as a key artistic concept that organizes the poetics of the text increased. If earlier space and subject complied with subject to time, which determined the ways of organizing and functioning of these concepts, then in modern poetry it is the relationship between subject and space that has become the organizing structure of the utterance. The article defines the relationship between the concepts of "chronotope" and "topochrone" and concludes that there is a research need to clarify the role of the subject in these concepts, since by studying space and time separately from the subject, it is impossible to build a systematic and consistent logic of intratextual relations. The specificity of the definition of the subject and space in innovative literature depends on the influence of the social, political, digital context, which began to influence their semantics and ways of linguistic expression. There are three main types of relationships between the subject and space. The subjective type of relations, in which the influence of the subject prevails as a sense-forming category that affects the functioning of topoi and objects. The second type of relations implies the equality of categories at the level of the artistic world of the text, the space does not obey the subject, but does not determine its semantics, the relations are built on the principle of semantic transfer. In the third topological type, the predominance of space over the subject is noted, it acts as an environment that organizes the functioning of all levels of the text, and serves as the basis for poetic thinking. A distinction is also made between the concepts of "type" and "model", which is a private and more specific implementation of subject-spatial relations.

Key words: *subject, space, contemporary Russian poetry, chronotope, topochrone, model.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-56-1-13-20

Художественные категории «субъект» и «пространство» становились основным предметом изучения у различных исследователей [3; 13; 14; 23]. Множество подходов к анализу этих концептов, разнообразие интерпретаций и точек зрения побуждало ученых предлагать все новые и новые варианты данных определений, изучать их специфику и эволюцию [1; 9; 17]. Особый интерес к категориям «субъект» и «пространство» возник у структуралистов и постструктуралистов [5; 6; 7; 24; 25], которые одними из первых зафиксировали, что «пространственность» стала доминантной составляющей художественной системы текста, а роль субъекта стала трансформироваться, претерпевая модификации в связи с возросшим влиянием на литературу социально-политического, медийного и цифрового дискурсов. В современном литературоведении осмысление концептов «субъект» и «пространство» происходит с философско-прагматического ракурса, топологическая и «метасубъектная» составляющая текста выходят на первый план [10; 16; 20]. В связи с этим возрастает интерес к анализу отношений, складывающихся в инновативной литературе между субъектом и пространством, поскольку переосмысление этих концептов становится инспирацией современных художественных практик, а исследование связи категорий позволяет выявить ранее незамеченные способы взаимодействия различных уровней поэтического текста.

Одним из первых исследователей, анализирувавших связь пространства и текста, был В.Н. Топоров, введший термин «мифопоэтическое пространство», противопоставленное гомогенному пространству физико-математической науки: «Соотношение пространства и текста может пониматься по-разному, но, как бы оно ни понималось, оба члена соотношения должны иметь нечто общее, единое <...>. Это общее и единое намечается уже в соотношении пространства и вещи (объекта) – в их взаимной расположенности, симпатии, взаимоприемлемости. Пространство приурочено к принятию вещей, оно восприимчиво и дает им себя, уступая вещам форму и предлагая им взамен свой порядок, свои правила простираения вещей в пространстве. <...> Благодаря этому актуализируется свойство пространства к членению, у него появляется "голос" и "вид"

(облик); оно становится слышимым и видимым, т.е. осмысляемым...» [22]. То есть пространство, следуя за В.Н. Топоровым, не побочная структура, зависящая от времени, хотя он и отмечает особый характер связи этих категорий, анализируя хронотопичность пространства, а динамичная система, которая обладает особым функциональным наполнением и способна транслировать его на субъекта: «Идея собирания пространства – ведущая в теме обживания пространства, освоения его (но не как победы над ним, подчинения его, а как *усвоения себе, принятия в себя, вторичного породнения с ним* [курсив автора. – Е.А.]). Однако это не одностороннее взаимодействие, а взаимная возможность соопределения концептов, поскольку «через мир вещей и через человека (последующий уровень творца вещей) пространство собирается как иерархизованная структура подчиненных целому смыслов» [22].

Рассуждая о связи субъекта и пространства, пытаясь определить их семантику и функциональные принципы, стоит обратиться к понятию «топохрон», введенному в литературоведение М. Эпштейном. На смену бахтинскому «хронотопу», в котором главенствующая роль в семантическом единстве была отведена времени, М. Эпштейн предлагает инверсивное и, на наш взгляд, более применимое к современной литературной реальности определение «топохрон» – пространственно-временное единство, в котором значение пространства выходит на первый план, а время, наоборот, исключается или, точнее, девальвируется, приобретая топологическую семантику: «...хронос в ней вытесняется и поглощается топосом. Хронос стремится к нулю, к внезапности чуда, к мгновенности революционного или эсхатологического преобразования; а топос, соответственно, стремится к бесконечности, к охвату огромной страны, континента, а далее и всего мира. Хронотоп здесь превращается в топохрон, время опространствлено» [26, т. 1, 23].

Внесем некоторые пояснения к «опространствлению времени», в которых постараемся выявить определенные закономерности связи субъекта и пространства. Обращаясь к определению М.М. Бахтина («хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен» [2]), можно заметить, что именно время определяет специфику субъекта. Оно выступает в качестве вектора, задающего направление развитию художественного образа, субъект реализуется в предложенных временных рамках, которые, в свою очередь, четко регламентируют топологические особенности. Так, например, герой рыцарского романа «устремляется в приключения как в родную стихию, мир для него существует только под знаком чудесного "вдруг", это – нормальное состояние мира. <...> Он по самому своему существу может жить только в этом мире чудесных случайностей [курсив автора. – Е.А.] и в них сохранять свое тождество» [2]. Бахтин выявляет несамостоятельность субъекта и пространства по отношению ко времени, они факультативны, поскольку их специфика точно вписывается в рамки временного модуса. Понятие «хронотоп» не подвергается сомнению, поскольку для выбранной М. Бахтиным методологии четкая фокусировка на различных категориях времени не подразумевала включение иных интерпретационных путей. Однако для литературы инновативной, в которой субъект динамическим образом пересобирается¹, становясь порой то узловой точкой художественных трансформаций, то изоморфной и дефрагментированной структурой, моделируемой внешними/реальными и внутренними/проектируемыми объектами, то областью пересечения когнитивного и чувственного, «хронотопический» подход не является исчерпывающим. Субъект не определяется иными художественными

¹ Имеется в виду влияние на категории «субъект» и «пространство» социальных, политических, культурологических модусов. Также возникает вопрос о связи лирического субъекта текста и «модусного субъекта», содержащегося в концептах «память», «поэзия», «катастрофа». Рассуждения о причинах «распада» и переосмысления субъекта в новейшей поэзии можно найти в работе «Поэзия неомодернизма» А. Житенева [8].

категориями, поскольку сам изменчив и самостоятелен. М. Фуко отмечал, что «[субъект. – Е.А.] – это не субстанция. Это форма, и такая форма, прежде всего, никогда не является самождественной. Вы устанавливаете с самим собой не один и тот же тип отношений <...>. Наверное, между этими различными формами субъекта существуют взаимоотношения и интерференции, но мы имеем дело не с одним и тем же типом субъекта. В каждом случае происходит игра: мы устанавливаем с самим собой различные формы отношений» [25, т. 3, 255]. Таким образом, трактовать субъект как зависимую от времени переменную в инновативной литературе нельзя, поскольку именно специфика субъекта является определяющей для других внутритекстовых категорий, в том числе и для времени. Вместе с тем «опространствление времени», на которое указывает М. Эпштейн, невозможно без обращения к понятию «субъект», поскольку именно эта категория служит связующим звеном в триаде субъект – пространство – время. Если время воспринимается как череда пространств, приходящих на смену друг другу, чередующихся, расширяющихся, сжимающихся, то пространство, в свою очередь, неразрывно связано с субъектом, поскольку именно субъект семантизирует его, проводит границы, определяет время как фиксацию «Себя в Пространстве». Пространство приобретает значение через координацию с субъектом, именно он, чаще всего эмпирическим путем, устанавливает связи, в которых все элементы описанной выше триады начинают функционировать гармонично, создавая таким образом целостную художественную реальность. Но категория субъекта первична, она является семантическим ядром, «оживляющей» остальные категории и в то же время действующей благодаря их функционированию. То есть понятия «хронотоп» и «топохрон» могут быть использованы при анализе инновативных текстов, но отсутствие в них пояснения субъектности оставляет рецептивные лакуны. Потому пространство, пришедшее на смену времени, не может рассматриваться в отрыве от субъекта, поскольку само по себе не может выступать в качестве главенствующей категории. Лишь при сопоставлении с субъектом или реализации «через /в/ посредством» субъекта оно приобретает функциональное значение. Фокусируясь на одном элементе художественного высказывания, оставляя в стороне связь рассматриваемого понятия с другими, теряется логика внутритекстовых отношений, очевидная лишь при планомерном анализе связей между элементами. Потому в центре нашего изучения находятся именно субъектно-пространственные *отношения*, а не анализ семантики субъекта и пространства в текстах отдельно друг от друга, как это было раньше при герменевтическом или феноменологическом подходах.

Ключевым понятием для анализа выступает модель. Под моделью мы понимаем условный образ объектов (в нашем случае концептов «субъект» и «пространство»), служащий для выражения отношений между ними, определяющий специфику их функционирования в поэтике автора, выделенный на основе семантического соположения.

Определение характера отношений между субъектом и пространством основывается на анализе этих отношений на семантическом, композиционном и языковом уровнях. Образная система текста, его стилистические особенности, художественная задача автора, порой сформулированная им самим путем критического осмысления собственного творческого метода, – все это не должно противоречить выделенной модели, иначе характер субъектно-пространственных отношений будет носить приблизительный характер и не будет соответствовать принципу воспроизводимости. В качестве основания для определения модели также не может выступать общий литературный ландшафт, подсказывающий специфику выражения субъекта и пространства. Несомненно, стилистическая и тематическая близость авторов будет влиять на схожесть их поэтик, однако она служит слишком общим основанием, не позволяющим выделить справедливую модель, применимую сразу к нескольким авторам.

Моделирование подразумевает под собой определенную универсальность и повторяемость: выделенная модель должна быть применима не только к отдельному тексту, но и реализовываться на протяжении сборника или всей поэтики автора, а в идеальном

случае она может репрезентироваться и в творчестве других поэтов, создавая таким образом матрицу для анализа художественно-стилистических особенностей поэтического направления или объединения. Однако сразу стоит оговориться об условном характере универсальности, поскольку одна и та же модель чаще всего может реализовываться с определенными вариациями, которые, впрочем, не изменяют инварианта. Они расширяют и дополняют логику отношений между субъектом и пространством, вводят новые коннотации, отличающие поэтику схожих авторов. Кроме того, немаловажным будет обозначить и тот факт, что именно отличия в реализации одной и той же модели у одного или нескольких авторов, не изменяющие исходное значение отношений, позволяют говорить о жизнеспособности модели как способа исследования поэтического текста. Говоря о повторяемости, нам кажется возможным воспользоваться лингвистическим термином «регулярные реализации». Инновативная русская поэзия имеет ряд общих тенденций, обуславливающих схожесть художественного мировоззрения авторов. Роль субъекта и пространства в текстах определяется социокультурным контекстом, изменениями политической системы, возросшей долей влияния цифровых технологий и современных медиа, новым способом функционирования языка. Эти факторы являются объединяющими для авторов, что определяет схожесть функционирования в их текстах исследуемых художественных категорий. Однако в связи с этим возникает вопрос о том, не являются ли схожие в общем, но различающиеся в частностях модели вариантами, восходящими к общему основанию, или же это разные модели, и вариативность составляющих должна быть учтена в качестве аргумента для выделения нового типа связей.

Отношения между элементами модели в большинстве своем несут транзитивный и изоморфный характер, то есть в логике переходности первый элемент модели может соотноситься со вторым, который соотносится с третьим, таким образом возникают отношения между первым и третьим элементом модели, создавая упорядоченное соответствие. Стоит отметить, что мы исходим из основания, что субъект и пространство не являются равноправными категориями, однако это континуумные составляющие любого текста, степень выраженности которых определяется индивидуальными особенностями поэтики конкретного автора.

Одним из самых сложных вопросов при выделении субъектно-пространственных моделей является вопрос принципов и оснований: как выделяются модели, и что может служить основанием для выделения? Важным становится соблюдение нескольких условий. Необходимо определить, к какому типу взаимодействия субъекта и пространства тяготеет поэтика автора. Следует разделять понятия «тип» и «модель», поскольку тип субъектно-пространственных отношений – это понятие более широкое, определяющее магистральную специфику отношений между категориями, в то время как модель – это конкретная реализация типа, учитывающая функциональную семантику субъекта и пространства, особенности их корреляции, более тесно связанная с планом выражения. Также стоит отметить, что тип может включать несколько моделей и вариантов одной модели. Для определения типа отношений необходимо выявить преобладание одной из категорий или зафиксировать их тождественность, причем обоснование определения должно происходить с учетом как внутритекстовых, так и контекстуальных (художественная задача автора, особенности литературной ситуации) особенностей поэтики. Для выделения модели необходимо определить специфику субъекта – является он эксплицитным или имплицитным, целостным или дисперсным (отдельно необходимо определить характер и причины дисперсии), меняется ли субъект на протяжении конкретного текста/книги стихов, каковы способы его языкового выражения. Подобным образом необходимо определить и специфику пространства: выявить пространственные мотивы и повторяющиеся топосы, подтвердить или опровергнуть гомогенность или гетерогенность топологии, проанализировать способы моделирования географических образов языковыми и графическими средствами. Исходя из установленных отношений происходит выделение

субъектно-пространственной модели, в которой учитываются особенности реализации субъекта и пространства в соответствии друг с другом, релевантные прагматике текста.

Следует разделять основные варианты взаимодействия субъекта и пространства на уровне художественного мира текста. В первом «субъектном» типе реализуется заметное преобладание субъекта, он продуцирует структурные и образные трансформации текста, моделирует художественную топологию. Пространства, в свою очередь, принимают на себя субъектные функции, антропоморфируясь и расширяя субъектную семантику. Подобный вариант отношений можно увидеть у Г. Рымбу: «сентябрь. Кровеносные системы школы / в роще березовой исправительной колонии. / В кабинете биологии заформалиненные тельца крыс, / мышка мертвая сорванного государства» [18, 18]. Но подобный вариант субъектного преобладания стоит определить как «условный», поскольку сингулярность субъекта подчас ставится под сомнение, он представляет собой фрактальную разомкнутую структуру, части которой могут как приобретать стереоскопические признаки в дополнение к собственным (пространство «встраивается» в субъект, наделяя его пространственными функциями), так и проявлять субъектную принадлежность лишь через топологическую реализацию (субъект выражается посредством соположения/распада/рекурсии локусов и объектов, наделенных субъектной семантикой: например, топосы дома, города, сада). Также следует отметить, что при «субъектном» варианте отношений важным фактором будет выступать корреляция между категориями, изменение типа субъекта влечет за собой транспонирование пространства. Возможен также случай, при котором субъектная разобщенность вызвана внешними факторами, в том числе влиянием на лирический субъект текста «метасубъекта» – «коллективного» субъекта, осуществившего разрушения и разрывы, чье катастрофическое влияние отражается на структуре субъекта и пространства, пытающихся посредством трансгенерации восстановить утраченную целостность. Схожее видим и у К. Корчагина: «дети объединенной европы дремлют / посреди холодного лета пока шпиди / сверкают среди скомканных темных / равнин обнимают друг друга / у монументов павших» [11, 28].

Исходя из специфики субъекта и пространства, способах их языкового выражения, можно выделить две субъектно-пространственные модели: $S(\Pi) - (\Pi)C$ и $S(D) - (D)\Pi$. Характер субъектно-пространственных отношений у авторов основывается на перекрестном взаимодействии субъекта (С) и пространства (Π), в котором они приобретают черты друг друга, поскольку изначально оба являются дискретными. У Корчагина разрушение целостности субъекта и пространства произошло под влиянием «исконного» субъекта, важным для понимания которого является осмысление автором истории и роли памяти. Лакунность пространства и субъекта у Рымбу обусловлена влиянием социально-политического дискурса (Д), который определяет несвободу субъекта и пространства в тоталитарном поле социальных и политических институций. Однако и в первом, и во втором случае характер отношений между субъектом и пространством идентичен и соответствует «субъектному» варианту. Через данные перекрестные влияния и создается поэтический текст, осмысляющий реальность посредством своего рода пространственной рефлексии. Однако можно ли говорить о том, что две эти модели идентичны? На наш взгляд, подобное утверждение не является верным в полной мере, поскольку несмотря на формальную симметричность отношений семантика элементов модели различается, к тому же в выделенной у Галины Рымбу модели появляется новое основание – дискурс (Д), которое необходимо зафиксировать, так как это основание является для понимания поэтики автора принципиально важным. Однако мы не можем утверждать и того, что наличие нового основания кардинальным образом меняет характер субъектно-пространственных отношений. Потому более справедливым становится предположение о том, что модель $S(D) - (D)\Pi$ является реализацией модели $S(\Pi) - (\Pi)C$, основанной на изоморфных отношениях. В качестве инварианта логичнее использовать ту модель, в которой нет добавочных компонентов, отношения между субъектом и пространством обуславливаются их характером и не требуют введения дополнительных коррелятов, уточняющих или расширяющих модель.

Во втором типе пространство эквивалентно субъекту и функционирует параллельно с ним, выступая в качестве «отражателя» субъектности, но не перенимая его функциональные особенности. Однако мы не можем в этом случае говорить о доминировании пространства, поскольку семантическое соположение происходит на субъектном уровне, пространственные коннотации несколько редуцируются. Подобный вид отношений можно встретить, например, у И. Бродского: «Предо мною река / распласталась под каменно-угольным дымом, / за спиной трамвай / прогремел на мосту невредимом, / и кирпичных оград / просветлела внезапно угрюмость» [4, т. 1, 201]. В тексте «От окраины к центру» можно заметить очевидную связь между субъектом и пространством, которая осуществляется через релевантность эмоционального состояния субъекта и семантики изображаемых топосов. Однако это не мимикрическое подобие субъекта и пространства, оба концепта в тексте самодостаточны, их соположение соответствует романтической традиции, для которой свойственен перенос чувств субъекта на ландшафтный объект. Приспособление пространства к субъекту определяется интенцией лирического субъекта, но не характером самого пространства, его внутренней диффузностью или разобщенностью. Отметим, что в поэтике И. Бродского встречаются и иной способ организации субъектно-пространственных отношений, в частности, в текстах 1970-х годов («Осенний крик ястреба», «Колыбельная Трескового Мыса», «Пятая годовщина»). Он уже соответствует первой типу отношений: «Светофор мигает, глаз превращая в средство / передвиженья по комнате к тумбочке с виски. Сердце / замирает на время, но все-таки бьется: кровь, / поблуждав по артериям, возвращается к перекрестку» [4, т. 3, 81]. Полярность восприятия поэтом пространства основано на его противопоставленности времени, а через инициацию с пространством субъект приобщается к «вечности», выраженной абсолютном времени: «вечность (прочность) времени противопоставляется вечности (порочности) пространства, в понятие которого включается и человек. Но человек является "крайней плотью пространства" лишь географически, по форме. По внутреннему же содержанию он, как и вся живая материя, относится И. Бродским к категории вечности» [12, 232]. Таким образом, субъектно-пространственные отношения в поздних текстах Бродского можно выразить следующей моделью $S-(СП)-C^a$, где C^a – субъект абсолютный, вне-пространственный и вне-временной – субъект в наивысшем проявлении, лишенном дополнительных коннотаций.

Третьим типом следует определить тот, в котором присутствует преобладание пространства над субъектом, именно оно выступает в качестве магистральной категории, определяющей специфику субъектного выражения. Пространство выступает как среда, способ организации поэтического мышления, в котором топологический принцип распространяется на все уровни текста, начиная от образной системы и заканчивая графическим расположением текста на листе. О подобном превалировании топологического мировоззрения рассуждал С. Огурцов: «В самом общем виде этой поэтики определяется со-отношениями плоскостей и процессов, кругов и линий, сцен и сценографий: иными словами (не)видимого и записанного» [15, 7]. В инновативной поэзии такой тип отношений можно встретить у Н. Сафонова, чья поэтика определяется топологическим конструированием субъекта через стереометрическое фиксирование перемещений, сгибов и поворотов смысловых областей и фрагментов: «когда фрагментарное остается, половиной круга статично / выброшенного, знаешь, тот скол, то межстрочное измерение, / слепящее цвет на себя, тот измеряющий половину бросок, / между строк фрагментирующий себя» [19, 41]. Отдельным вопросом при «топологическом» типе отношений встает актуальность использования существующих языковых реалий для передачи трехмерности пространства. Язык становится областью перемещений, в которой объекты путем столкновения/умножения/развертывания конструируются через корреляцию когнитивных и чувственных координат. Недостаточность языковых средств побуждает современных авторов прибегать к использованию математического языка формул, как в случае Сафонова, или к продуцированию схем текстового устройства, как поступает,

например, Е. Сулова в книге «Животное», дающая графический образ текста, иллюстрирующий его пространственную организацию [21, 79].

Таким образом в исследовании намечены основные подходы к типологизации субъектно-пространственных отношений. В дальнейшем планируется конкретизировать особенности определения, реализации и функционирования моделей в каждом типе отношений, выявить наиболее частотные модели и их семантику, возможности функционирования одной модели в разных типах отношений.

1. Автухович Т.Е. *Топика в смене литературных эпох // Поэзия риторики: очерки теоретической и исторической поэтики.* Минск, 2005. С. 26–84.
2. Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики.* М., 1975. С. 234–407. URL: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotain.html> (дата обращения: 10.12.2022).
3. Бахтияр Г. *Поэтика пространства.* М., 2020.
4. Бродский И.А. *Собр. соч.: в 7 т.* СПб., 1997–2000.
5. Деррида Ж. *Письмо и различие / пер. с франц. В. Липецкого.* СПб, 2000.
6. Делёз Ж., Гваттари Ф. *Тысяча плато. Капитализм и шизофрения / пер. с франц. и послесл. Я.И. Свирского.* Екатеринбург; М., 2010.
7. Женетт Ж. *Фигуры: в 2 т.* М., 1998.
8. Житенев А.А. *Поэзия неомодернизма: монография.* СПб., 2012.
9. Замятин Д.Н. *Феноменология географических образов // НЛО. 2000. № 46(6). С. 255–274.*
10. Корчагин К. *«Маска сдирается вместе с кожей»: способы конструирования субъекта в политической поэзии 2010-х годов // НЛО. 2013. № 124(6). URL: <https://clck.ru/32wJUZ> (дата обращения: 10.12.2022).*
11. Корчагин К. *Все вещи мира.* М., 2017.
12. Крепс М. *О поэзии Иосифа Бродского.* Энн-Арбор, 1984.
13. Лихачев Д.С. *Поэтика древнерусской литературы.* Л., 1971.
14. Лотман Ю.М. *Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь.* М., 1988. С. 251–293.
15. Огурцов С. *Вместо предисловия // Сафонов Н. Разворот полей симметрии.* М., 2015. С. 7–12.
16. Подорога В.А. *Пространство и власть. Геополитика русского авангарда.* М., 2022.
17. Прокофьева В.Ю. *Категория пространства в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник ОГУ. 2005. № 11. С. 87–94.*
18. Рымбу Г. *Передвижное пространство переворота: Первая книга стихов.* М., 2014.
19. Сафонов Н. *Разворот полей симметрии.* М., 2015.
20. *Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика / под ред. Х. Шталь, Е. Евграшкиной.* Берн, 2018.
21. Сулова Е. *Животное.* Нижний Новгород, 2016.
22. Топоров В.Н. *Пространство и текст // Текст: семантика и структура / отв. ред. Т.В. Цивьян.* М., 1983. С. 227–284. URL: http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Space.html (дата обращения: 10.12.2022).
23. Успенский Б.А. *Поэтика композиции (Структура художественного текста и типология композиционной формы).* М., 1970.
24. Фуко М. *Слова и вещи: Археология гуманитарных наук.* М., 2006.
25. Фуко М. *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью: в 3 ч.* М., 2006.
26. Эпштейн М. *О топохроне // Эпштейн М. Все эссе: в 2 т.* Екатеринбург, 2005. С. 23–26.

Ю.В. Архангельская
Ju.V. Arkhangelskaya

**ИННОВАЦИОННЫЙ МОДУС ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ
Л.Н. ТОЛСТОГО: ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ**

**INNOVATIONAL MODE OF LANGUAGE IDENTITY
OF L.N. TOLSTOY: FUNCTIONAL ASPECT**

Исследование продолжает собой цикл статей, посвященных анализу инновационного модуса языковой личности Л.Н. Толстого. Вводя данный термин, автор называет им способность личности к созданию языковых и речевых новообразований, а также особенности проявления данной способности. Первая статья цикла (см. «Филологос» 4(39) за 2018 год) была посвящена прагматическому аспекту проблемы, вторая – терминологическому и типологическому аспектам (см. «Филологос» 1(52) за 2022 год). В настоящей работе анализу подвергаются функциональные возможности толстовских инноваций. Автор статьи считает целесообразным разграничивать близкие, но не тождественные понятия: «функция», то есть определенная роль, выполняемая той или иной единицей, и «функционирование», то есть то, как именно выполняется данная роль. Наиболее характерными для инноваций Л.Н. Толстого признаются следующие функции: номинативная (идентифицирующая), терминологическая, характеризующая (оценочная), дидактическая, эфемистическая, парольная, функция оберега и функция самоидентификации. Они подвергаются подробному анализу, при этом используется обширный иллюстративный материал из текстов Л.Н. Толстого разных стилей и жанров, из мемуарной литературы о писателе, а также из современных дискурсов. Установлено, что данные функции не являются специфическими, а характерны для инноваций разных типов (по широте распространения): как для идиоинноваций (то есть новообразований, которые используются многократно, но только самой языковой личностью, их породившей) и камерных единиц (то есть тех, употребление которых ограничено ближним кругом; применительно к данному исследованию – членами семьи, людьми, близкими к Толстым или к Ясной Поляне), так и для крылатых, то есть узуальных, единиц. Анализ функционирования толстовских инноваций показал, что одна и та же единица может выполнять разные функции при использовании ее в разных контекстах, а также одновременно выполнять разные функции при употреблении в одном и том же контексте.

Ключевые слова: *инновационный модус языковой личности, функции, функционирование, идиоинновации, камерные новообразования, крылатые единицы.*

The research continues the cycle of articles dealing with the analysis of the innovational mode of L.N. Tolstoy's language identity. Introducing this term, the author uses it to name the ability of the identity to create language and speech innovations as well as peculiarities of the manifestation of this ability. The first

article of the cycle (see «Филологос» 4(39) dt. 2018) studied pragmatic aspect of the issue, the second dealt with the terminological and typological aspects (see «Филологос», 1(52) dt. 2022). In the current work the functional abilities of Tolstoy's innovations are analyzed. The author of the article considers it reasonable to separate close but not identical concepts: "function" i.e. the specific role of a certain unit, and "functioning" i.e. how this role is performed. The following functions are considered the most characteristic of L.N. Tolstoy's innovations: nominative (identifying), terminological, qualificative (evaluative), didactic, euphemious, authentication, function of amulet and function of self-identification. They are thoroughly analyzed. At the same time the vast illustrative material is used from L.N. Tolstoy's texts of different styles and genres, from memoirs about the writer, as well as from modern discourses. It is established that these functions are not specific, but are specific for innovations of different types (by expansion range): both for idioinnovations (i.e. innovations that are used repeatedly, but only by the language identity that created them) and chamber units (i.e. the ones used only by the close circle; applicable to this research – by family members, close people to the Tolstoyes and to Yasnaya Polyana), and for winged i.e. usual units. The analysis of functioning of Tolstoy's innovations showed that the same unit can fulfil different functions when used in different contexts, and at the same time fulfil different functions when used in the same context.

Key words: innovational mode of language identity, functions, functioning, idioinnovations, chamber innovations, winged units.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-56-1-21-28

Анализ проблемы инновационного модуса языковой личности Л.Н. Толстого был начат нами в двух предшествующих статьях данного цикла, в первой из которых был введен и обоснован термин «инновационный модус языковой личности» (названным термином предлагалось обозначать способность личности к созданию языковых и речевых новообразований, а также особенности проявления данной способности), а также речь в ней шла о преломлении этого понятия в прагматическом плане [1], во второй статье исследование было сосредоточено на терминологическом и типологическом аспектах проблемы [2].

Анализируя инновационный модус языковой личности в функциональном аспекте, считаем целесообразным разграничивать близкие, но не тождественные понятия: «функция», оперируя которым мы имеем в виду определенную роль, выполняемую той или иной единицей, и «функционирование», употребляя которое мы сосредоточиваем внимание на том, как именно выполняется данная роль.

Наиболее характерными для инноваций Л.Н. Толстого считаем следующие функции: номинативную (идентифицирующую), терминологическую, характеризующую (оценочную), дидактическую, эвфемистическую, парольную, функцию оберега и функцию самоидентификации.

Остановимся на каждой из них более подробно.

1. Номинативная (идентифицирующая) функция.

Среди камерных инноваций Л.Н. Толстого, то есть тех, употребление которых ограничено ближним кругом (членами семьи, людьми, близкими к Толстым или к Ясной Поляне), данную функцию выполняют микропонимы и имена собственные.

Толстовские микропонимы, такие как *дерево бедных*, *дом Волконского*, *дом Кузминских*, *Абрамовская посадка*, *Чепыж*, *Калинов луг*, *Красный сад*, *Клины*, *Заказ* и множество других, выполняют номинативную функцию, поскольку, называя различные места в усадьбе Ясная Поляна, помогают идентифицировать их. До сих пор именно в этой функции их употребляют работники музея, экскурсоводы, составители путеводителей по

территории заповедника, кроме того, их используют на официальном сайте музея-усадьбы Л.Н. Толстого.

Некоторые одинаковые имена собственные, которые носили постоянные жители или гости Ясной Поляны, требовали дополнения или уточнения. Так появились камерные инновации *big Maia* и *little Maia*. *Big* (англ.) – старшая, *little* (англ.) – младшая. *Big Maiey* называли в детстве М.А. Кузминскую – дочку сестры С.А. Толстой, когда она с родителями гостила в Ясной Поляне, чтобы отличать ее в разговоре, в письмах, дневниковых записях и при обращении к ней от М.Л. Толстой, дочери Льва Николаевича и Софьи Андреевны, которую, в свою очередь, называли *little Maiey*. Так, в дневнике старшей дочери Л.Н. Толстого Татьяны читаем: «Ходили с *big* и *little Maiami* к Варваре Николаевне; она нам посплетничала про своих соседей» (запись от 28 июня 1882 г.) [7, 37].

Трех дворовых девушек в усадьбе Ясная Поляна также звали одинаково – Дуняшами. Поэтому, чтобы различать их, были придуманы прозвища: *Дуняша по дорожкам*, *Дуняша позабылась* и *Дуняша, мамá пришла за делом*. О том, почему к их именам были присовокуплены такие забавные дополнения, помогающие идентифицировать их, вспоминает сын Л.Н. Толстого Илья: «Когда мы с ней [гувернанткой-англичанкой. – Ю.А.] гуляли по саду, мы вели себя хорошо и не пачкались в траве, а когда раз послали с нами Дуняшу, мы убежали от нее в кусты. Она нам кричала: "Дети, по дорожкам, по дорожкам", – и мы с тех пор прозвали ее "*Дуняша по дорожкам*". Другая Дуняша, горничная, все забывала и называлась "*Дуняша позабылась*". Третья Дуняша, жена приказчика Алексея Степаныча, называлась "*Дуняша, мамá пришла за делом*". Она жила во флигеле внизу и всегда запиралась на замок. Когда мы с мамá приходили к ней, мы стучали и кричали: "*Дуняша, мамá пришла за делом*". Тогда она отпирала клеенчатую дверь и впускала нас» [10, 41].

2. *Терминологическая функция.* Всем известное заглавное имя героини романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» в настоящее время используется как составная часть двух научных терминов: *синдром Анны Карениной* и *принцип Анны Карениной*.

Термин *синдром Анны Карениной* используется в психологии, данным термином обозначают психологическое расстройство, которое встречается у влюбленного человека и заключается в потере контроля над собственной личностью и в абсолютной зависимости от другого человека, как это случилось с героиней романа Л.Н. Толстого. Такое поведение нередко свойственно современным влюбленным женщинам, переживающим кризис среднего возраста. «У женщин среднего возраста этот кризис может проявляться в виде *синдрома Анны Карениной*, для которого характерно переживание эротической любви по подростковому, или юношескому, типу: безрассудное и даже опасное поведение, манкирование своими обязанностями перед близкими и профессиональными обязанностями, демонстрация подросткового эротизма, для которого характерно предаваться страсти с любовником в неподобающих местах <...> что может приводить к различным неприятностям и негативно влиять как на карьеру женщины, так и на ее семейную жизнь», – отмечает О.В. Швецова [12].

Второй термин, содержащий имя толстовской героини, *принцип Анны Карениной* в настоящее время используется в разных науках. Ввел и популяризировал его Джаред Даймонд в книге «Ружья, микробы и сталь» [4]. Формулировка принципа построена по модели известной крылатой фразы Л.Н. Толстого, с которой начинается роман «Анна Каренина»: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». И состоит данный принцип в следующем: успех любого дела (проекта, замысла, предприятия) возможен лишь при одновременном наличии целого ряда факторов, а отсутствие хотя бы одного из таких факторов обрекает его на неудачу. Так, Виктор Сиротин в статье «Принцип Анны Карениной в программировании и ИТ» пишет: «Интерпретациям этого принципа, получившего имя "*Принцип Анны Карениной*", посвящено немало научных публикаций и даже отдельная статья в Википедии. Что означает этот принцип? Очень сложные химические, физические, биологические, психологические,

социальные и т. п. системы могут долго и успешно существовать и развиваться, только если их части хорошо подходят друг к другу и к внешней среде. Если бы мы были в состоянии описать такие системы каким-то количеством параметров, то заметили бы, что для каждого класса систем существует совсем немного "успешных" комбинаций этих параметров» [6]. Профессор Александр Горбань и его соавторы, исследуя адаптацию различных систем к внешней среде, отмечают: «все хорошо приспособленные системы похожи, все неприспособленные системы не справляются с адаптацией каждая по-своему» [13]. Как видим, формулировка *принципа Анны Карениной* в последней цитате построена по модели толстовской фразы, с которой начинается роман, поэтому, возможно, было бы правильнее взять имя заглавной героини в составе термина в кавычки, ведь понятно, что термин отсылает нас не к ее образу, а к тексту романа, однако он уже вошел в употребление без кавычек.

3. *Характеризующая (оценочная) функция.* Данную функцию выполняют как камерные инновации Л.Н. Толстого, употребление которых ограничено ближним кругом людей, так и общеупотребительные, ставшие крылатыми и вошедшие в узус единицы. И те, и другие могут характеризовать: а) лицо; б) ситуацию; в) мировоззрение самого писателя.

Инновации, характеризующие лицо.

Функция отрицательной оценки свойственна, например, таким камерным новообразованиям Л.Н. Толстого, называющим лицо, как *Фифи Долгорукая* и *протоиереев сын*. Первое представляет собой ироничное прозвище, придуманное писателем для обозначения пустой великосветской барышни. Старшая дочь Л.Н. Толстого Татьяна пишет в дневнике: «Недавно папá вечером спорил с мамá и тетей Таней и очень хорошо говорил о том, как он находит хорошим жить, как богатство мешает быть хорошему. <...> Он говорил, что главная часть нашей жизни проходит в том, чтобы стараться быть похожей на *Фифи Долгорукую*, и что мы жертвуем самыми хорошими чувствами для какого-нибудь платья» (запись от 12 сентября 1882 г.) [7, 53]. Устойчивая в толстовском дискурсе единица *протоиереев сын* была им придумана для обозначения и ироничной оценки человека, для которого приоритетными являются знания, полученные из книг, но который не умеет делать выводы из собственных наблюдений, из собственного опыта. Вот как об употреблении этого устойчивого сочетания Львом Толстым пишет его сын Илья: «Соловьев, как мыслитель, никогда не был близок моему отцу, и очень скоро он перестал его интересовать совсем. Отец считал его человеком "головным" и применял к нему эпитет "*протоиереев сын*". – Таких много, – говорил он. – "*Протоиереев сын*" – это человек, живущий исключительно тем, что ему дает книга. Начитается и делает из прочитанного выводы. А *своего собственного* [выделено автором. – Ю.А.], самого дорогого у него ничего нет. Есть и среди *протоиереевых детей* умные люди, как, например, Страхов, он был даже очень умен, и, если бы он думал *от себя* [выделено автором. – Ю.А.], он был бы велик, а вот в этом и было его несчастье, что он тоже был "*протоиереев сын*". Это определение я слышал от отца уже несколько лет после смерти обоих помянутых выше лиц» [10, 190–191].

Крылатые выражения, авторство которых принадлежит Л.Н. Толстому, также могут выполнять функцию характеристики лица. Так, известное выражение *Он пугает, а мне не страшно* употребляется в русском языке как ироническая характеристика человека, стремящегося напугать кого-либо. По свидетельству современников, таким образом Л.Н. Толстой выразил свои впечатления от прочтения произведений Л.Н. Андреева, фраза была подхвачена газетчиками и вскоре стала крылатой.

Инновации, характеризующие ситуацию.

Идионовацией (этим термином мы называем новообразование, которое используется многократно, но только самой языковой личностью, ее породившей) *Исповедоваться я еще могу, а причащаться – нет* Л.Н. Толстой иронически характеризовал ситуацию, возникающую, когда, по причине болезни, ему приходилось обращаться к врачам. Под «исповедью» Л.Н. Толстой подразумевал медицинский осмотр, под «причащением» – принятие лекарств. В конце жизни во время различных недомоганий Л.Н. Толстому нередко

приходилось обращаться к докторам, поскольку на этом настаивала его жена, сам же он к медицине относился критически, особенно к приему лекарств, предпочитая народные средства. Секретарь писателя Н.Н. Гусев вспоминает: «Вчера приезжал ко Льву Николаевичу, по приглашению Софьи Андреевны, известный московский врач Щуровский. Лев Николаевич, улыбаясь, сказал мне про него: – Лечили меня вчера... Он был мне скорее приятен... *Исповедоваться я еще могу, а причащаться – нет.* Он там йод прописал...» [3, 143].

Существует немало толстовских крылатых выражений, выполняющих функцию характеристики ситуации. Например: *Все смешалось в доме Облонских* (употребляется как образное определение путаницы, неразберихи); *Было гладко на бумаге, да забыли про овраги, а по ним ходить* (цитируется, чтобы подчеркнуть, как все то, что ладно и гладко в теории, на практике не получается, не выходит); *дубина народной войны* (характеризует мощь народного сопротивления вторжению иноземцев); *Писали, не гуляли* (ироническая оценка большого количества написанных книг); *Кто хлебал в моей чашке?* (попытка выяснить, кто прикасался к еде, посуде говорящего; шутивная угроза).

Инновации, характеризующие мировоззрение Л.Н. Толстого.

Известно, что в 70-е – начале 80-х годов XIX века в мировоззрении Л.Н. Толстого произошел перелом, который сам писатель называл *духовным рождением*. Эту идионовацию он использует неоднократно. Например, в своих неоконченных «Воспоминаниях» писатель делит свою жизнь на три периода и отмечает, что его *духовное рождение* наступило между третьим и четвертым периодами: «Вспоминая так свою жизнь, т.е. рассматривая ее с точки зрения добра и зла, которые я делал, я увидел, что моя жизнь распадается на четыре периода: 1) тот чудный, в особенности в сравнении с последующим, невинный, радостный, поэтический период детства до 14 лет; потом второй ужасный 20-летний период грубой распущенности, служения честолюбию, тщеславию и, главное, – похоти; потом третий 18-летний период от женитьбы до моего *духовного рождения*, который с мирской точки зрения можно бы назвать нравственным, так как в эти 18 лет я жил правильной, честной семейной жизнью, не предаваясь никаким осуждаемым общественным мнением порокам, но все интересы которого ограничивались эгоистическими заботами о семье, об увеличении состояния, о приобретении литературного успеха и всякого рода удовольствиями. И, наконец, четвертый 20-летний период, в котором я живу теперь и в котором надеюсь умереть и с точки зрения которого я вижу всё значение прошедшей жизни и которого я ни в чем не желал бы изменить, кроме как в тех привычках зла, которые усвоены мною в прошедшие периоды» [11, т. 34, 347]. Другая идионовация – *настоящая жизнь* – в дискурсе Л.Н. Толстого означает жизнь души после смерти тела: «Как ни неприятно говорить о себе, своем здоровье, зная, что ты интересуешься, должен сказать, что со мной сделались на днях сердечные припадки, очень хорошие, [потому] ч[то] больше всякой другой болезни напоминающие о смерти, следовательно, и о *настоящей жизни*» (из письма Л.Н. Толстого к брату, С.Н. Толстому, от 13 июля 1903 г.) [11, т. 74, 154].

Для многих современников, да и для людей нашего времени Л.Н. Толстой был в первую очередь великим мыслителем, а уж потом писателем. Не случайно в русский язык и в речевое употребление вошло немало толстовских единиц, характеризующих именно его мировоззрение. Выражение *единое на потребу*, которое также становится крылатым благодаря Л.Н. Толстому, написавшему в 1905 году статью с таким названием, восходит к Евангелию. Фраза «Марфа, Марфа, печешеся о мнозем, единое на потребу», которой писатель заканчивает свое произведение, посвященное критике государственной власти и официальной религии, заимствована из Евангелия от Луки (X, 41, 42). В устах Толстого выражение *единое на потребу* обозначает единственное средство избавления «от тех всех зол, от которых страдают люди», и средство это есть «внутренняя работа каждого человека над самим собою» [11, т. 36, 205]. Писатель не раз употребляет данное выражение как устойчивое в письмах: «Читаю я теперь в свободное время книгу Ренана «Будущие науки» – это он написал в 48 году, когда еще не был эстетиком и верил в то, что *единое на потребу*»

[11, т. 65, 210]; «Полагаю, что если вас интересует то, что *единое на потребу*, вы сами найдете в Евангелии разрешение всех вопросов» [11, т. 70, 24].

4. Дидактическая функция.

С характеризующей функцией устойчивых единиц у Л.Н. Толстого часто связана дидактическая функция. Поздний Толстой учит. В этом он видит основную цель своей жизни и деятельности, в том числе на писательском поприще. Неслучайно поэтому, что многие инновации Толстого наряду с характеризующей выполняют дидактическую функцию. Так, современники Л.Н. Толстого упоминают о том, что он использовал в своем дискурсе выражение *колупать стену* в значении «стараться всеми способами, разнообразными с принципом непротivления, противостоят злу и несправедливости жизни». Например: «Каменная стена, давно уж стиснувшая русскую жизнь и душу кольцом, всегда была для Льва Николаевича ненавистна. – Надо во что бы то ни стало разрушить эту стену, – твердил он с страстным убеждением. – Каждый из нас должен *колупать* эту *стену* хоть ногтем... Каждый должен хоть камешек вынуть из нее... Толкать, бить, пробуравливать, чтобы, наконец, изрешетить ее!.. Нельзя успокаиваться, примиряться, пассивно складывать руки... Давайте же все "*колупать стену*"» [8, 326].

5. Эвфемистическая функция.

Известно, что Л.Н. Толстой много думал о смерти, однако в частном экзистенциальном дискурсе писатель нередко избегает прямых наименований смерти и перехода от жизни к смерти, прибегая к различным перифразам и метафорам эвфемистического характера. Такие идиомы, как *вступление в другую форму жизни, до последнего звонка, ехать последний перегон, переезд через главный перевал, превратиться в азот и кислород, подготовиться к вступительному экзамену, путешествие* (в значении «переход в другой мир, умирание»), писатель употреблял в качестве эвфемизмов, предпочитая не использовать прямые наименования, когда приходилось писать о смерти, чтобы не ранить чувства своих адресатов, например, в письмах.

6. Функция оберега.

Е.Е. Левкиевская, анализируя славянский оберег как факт традиционной народной культуры, определяет его как магический способ охраны человека и его мира от опасности [5, 6]. «Наличие апотропеической функции, т. е. использование текста для предотвращения опасности, уже делает текст оберегом в широком смысле слова, независимо от наличия у него апотропеической семантики» [5, 274].

Вот именно таким образом и в такой функции использует Л.Н. Толстой свою идиому *если буду жив* и ее сокращенный (аббревиатурный) вариант – *е. б. ж.* Это устойчивое выражение не следует путать с общеупотребительной формулой речевого этикета *если будем живы*, которую принято употреблять в конце писем. *Если буду жив* (*е. б. ж.*) – устойчивая формула, которую Л.Н. Толстой, достигнув определенного возраста (с 1890-го г.), стал периодически помещать в начале, а не в конце своих дневниковых записей, нередко в сокращенном виде. Для Толстого эти слова были наполнены особым смыслом. Постарев, он суеверно опасался загадывать что-либо наперед, особенно во время болезни, и данная формула была чем-то вроде оберега. Это тем более вероятно, что нередко он записывает «*если буду жив*» или «*е. б. ж.*» в дневнике накануне следующего дня, а основной текст, часто начинающийся со слова «жив», пишет уже на следующий день. Например: «14 апр. [18]90. Я[сна]. П[оляна]. *Если буду жив*. [18 апреля.] Жив и здоров, и прожил с тех пор 4 дня. Нынче 18 апр. Встал поздно, выспался, сел за работу послесловия. Думал много, написал мало...» (из дневника Л.Н. Толстого; записи от 14 и 18 апреля 1890 г.) [11, т. 51, 37]. С течением времени сокращенная формула данного выражения начинает использоваться Толстым в дневниках чаще, чем полная. Так, в дневнике писателя за 1890 г. выражение *если буду жив* в полном виде встречается 32 раза, в сокращенном виде – 12 раз. А через пять лет в дневнике за 1895 год аббревиатура *е. б. ж.* встречается уже 25 раз, то есть в два раза чаще, а несокращенная единица – всего 2 раза.

7. Парольная функция.

Парольная функция состоит в том, что некое слово (словосочетание) понятно не всем, а только людям одного круга, связанным друг с другом определенными отношениями (семейными, профессиональными) или обладающим знаниями в определенной области. Данную функцию выполняют как камерные, так и крылатые инновации Л.Н. Толстого.

Показательно в этом плане слово *труба*, которое в переписке писателя с дальней родственницей А.А. Толстой служило обозначением придворного мира, в частности круга великой княгини Марии Николаевны, чьей фрейлиной была А.А. Толстая: «Я сгрустился без известий об вас. Как вы поживаете *в трубе*? <...> Позовите меня к себе в гости на соловьев или приезжайте сюда с *трубочистами*. Прощайте, от души жму вам руку. Сделайте от меня какую-нибудь аванию <от французского *avanie* – обида, неприятность> *ТРУБЕ*» (из письма Л.Н. Толстого к А.А. и Е.А. Толстым от 21–23 апреля 1857 г.) [11, т. 60, 183]. Трубочистами Толстой, очевидно, называет придворных.

В качестве примера использования в парольной функции общеупотребительных инноваций Л.Н. Толстого можно привести следующую распространенную в сети интернет-презентему. Визуальный ряд представляет собой фотографию кухонного комбайна с чашей и опущенным в нее венчиком для взбивания. Вербальная часть – надпись на приборе: «Дом Облонских». Понять, что обозначает данная интернет-презентема, может не каждый человек, а только тот, кто знает если не все содержание романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина», то хотя бы крылатую фразу из этого произведения: «Все смешалось в доме Облонских». Таким образом, данная интернет-презентема служит своеобразным паролем для распознавания ментально своих.

8. Функция самоидентификации.

Ряд толстовских новообразований выполняют функцию самоидентификации. В данной функции выступают исключительно идионовации, то есть те единицы, которые использовал только сам Толстой, говоря о себе, или (в редких случаях) кто-либо из его ближнего окружения, но всегда с маркерами, отсылающими к автору. Так, Лев Толстой нередко называл себя в шутку по-французски *une machine à écrire* (машиной для писания): «Ты не можешь себе представить моего приятного чувства свободы по окончании моей работы. Я перестал чувствовать *une machine à écrire*» (из письма к жене, С.А. Толстой, от 29 января 1884 г.) [11, т. 83, 416]. С этой единицей семантически и по выполняемой функции связана другая – *машина испортилась*. Так говорил о себе Толстой, когда чувствовал себя плохо, слабо по причине болезни, старости, предчувствия близости смерти. Данная единица означала также потерю интереса к занятию литературным творчеством. Жена писателя С.А. Толстая отмечает в своем дневнике: «Сегодня он говорил, что жизнь его приходит к концу, что *машина испортилась*, что пора; а вместе с тем я вижу, что отношение его к смерти очень враждебное...» (из дневника С.А. Толстой от 8 февраля 1898 г.) [9, 351].

Анализ функционирования толстовских инноваций показывает, что одна и та же единица может выполнять разные функции при использовании ее в разных контекстах, а также одновременно выполнять разные функции при употреблении в одном и том же контексте.

1. Архангельская Ю.В. *Инновационный модус языковой личности Л.Н. Толстого: прагматический аспект* // *Филологос*. Вып. 4(39). Елец, 2018. С. 100–105.

2. Архангельская Ю.В. *Инновационный модус языковой личности Л.Н. Толстого: типологический и терминологический аспекты* // *Филологос*. Вып. 1(52). Елец, 2022. С. 12–19.

3. Гусев Н.Н. *Два года с Л.Н. Толстым. Воспоминания и дневник бывшего секретаря Л.Н. Толстого. 1907–1909*. М., 1973.

4. Даймонд Д.М. «Ружья, микробы и сталь: Судьбы человеческих обществ» / пер. с англ. М.В. Колопотин. М., 2010.

5. Левкиевская Е.Е. *Славянский оберег. Семантика и структура*. М., 2002.

6. Сиротин Виктор. Принцип Анны Карениной в программировании и ИТ. URL: <https://habr.com/ru/post/345988/> (дата обращения: 30.11.2022).
7. Сухотина-Толстая Т.Л. Дневник. М., 1987.
8. Тимковский Н.И. О Л.Н. Толстом // Толстой в воспоминаниях современников: в 2 т. М., 1955. Т. 1.
9. Толстая С.А. Дневники: в 2 т. 1862–1900 гг. М., 1978. Т. 1.
10. Толстой Илья. Мои воспоминания. М., 2000.
11. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. (Юбилейное). М., 1928–1958.
12. Швецова (Хилько) О.В. Кризис среднего возраста, синдром Анны Карениной у матерей и его влияние на детей // Инновационные результаты исследований в сфере естественных, технических и гуманитарных наук: сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции 12 ноября 2021 г. Белгород, 2021. С. 120–123. URL: <https://apni.ru/article/3174-krizis-srednego-vozrasta-sindrom-anni-karenin> (дата обращения: 30.11.2022).
13. Gorban A.N., Smirnova E.V., Tyukina T.A., *Correlations, Risk and Crisis: From Physiology to Finance* (Архивная копия от 19 апреля 2018 на Wayback Machine), *Physica A*, Vol. 389, Issue 16, 2010, pp. 3193–3217.

Р.А. Бакиров
R.A. Bakirov

ФОРМИРОВАНИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ УЧЕНОГО-ЛИТЕРАТУРОВЕДА КАК КОМПЛЕКСНАЯ ПРОБЛЕМА

FORMING THEORITICAL VIEWS OF A LITERARY SCIENTIST AS A COMPLEX PROBLEM

В статье на нескольких примерах рассматриваются различные аспекты формирования научного сознания литературоведа. Выявляются связи ученого с окружающим его контекстом в разных формах его выражения. Анализируются факторы, влияющие, в том числе, на современное восприятие научного взгляда того или иного литературоведа. Сначала автор рассматривает общие закономерности формирования мировоззрения ученого. Выделяется несколько конкретных факторов, среди которых – исторический контекст, влияние литературоведческой школы, национальной специфики, особенности личности ученого. Отдельно представлена обусловленность литературоведения как науки идеологией конкретной эпохи. В статье приводятся примеры подобного взаимодействия как в XIX–XX вв., так и в современности. При этом постулируется последовательность и повторяемость общих принципов развития данной обусловленности. Актуальность работы объясняется ориентацией современной науки на междисциплинарность – она диктует необходимость исследования в том числе и истории междисциплинарных контактов, и в этом смысле понимание научного творчества любого литературоведа представляет собой яркий пример синтеза исследовательских методов и концепций. Взятый в диахронии «литературоведческий срез» позволит наметить в общем плане состав науки как системы. При этом для исследования, обобщения и анализа получаемых данных необходим комплекс методов научного исследования. Определенно значима функция методов сравнительных: с помощью сравнительно-сопоставительного метода явление мировоззрения ученого-литературоведа можно и нужно рассматривать в контексте других факторов культуры; сравнительно-типологический метод ориентирован на создание теоретической парадигмы анализа динамики картины науковедения. Кроме того, существенными представляются и данные генетического и историко-функционального методов. Первый – при рассмотрении формирования научного взгляда в историко-эволюционной перспективе, то есть – выявление и анализ основных закономерностей его возникновения, развития, современного состояния и перспектив. Второй, вкупе с системным подходом, – при изучении динамики реакции общественно-культурной жизни на тот или другой процесс, который происходил/происходит/будет происходить в культуре.

Ключевые слова: *литературоведение, теория литературы, научный взгляд, контекст, детерминизм, ученый.*

The article discusses various aspects of the formation of the scholarly consciousness of the literary scholar using several examples. The links of the scholar with the surrounding context in its various forms of expression are revealed. Factors influencing, inter alia, the contemporary perception of a particular literary scholar's view are analysed. The author first consider general regularities of the formation of a scholar's worldview. Several specific factors are singled out, including historical context, influence of the school of literary studies, national peculiarities, peculiarities of scholar's personality. Separately, the dependence of literary studies as a science to the ideology of a particular era is presented. The article provides examples of such interaction both in the nineteenth and twentieth centuries, as well as in modern times. At the same time, the consistency and repeatability of the general principles of the development of this conditionality are postulated. The relevance of the work is explained by the focus of contemporary science on interdisciplinarity - it dictates the necessity of research, including the history of interdisciplinary contacts, and in this sense, the understanding of scientific work of any literary scholar is a vivid example of synthesis of research methods and concepts. A "literary studies cross-section" taken in diachronicity will allow to outline in general terms the composition of science as a system. At the same time, a set of scientific research methods is needed to investigate, summarise and analyse the resulting data. The function of comparative methods is definitely significant: with the help of comparative method the phenomenon of literary scholar's worldview can and should be considered in the context of other cultural factors; comparative-typological method is focused on creating a theoretical paradigm for analyzing the dynamics of the science picture. In addition, data from the genetic and historical-functional methods are also essential. The first method is used when considering the formation of a scientific view in historical and evolutionary perspective, i.e., identifying and analysing the main regularities of its emergence, development, current state and prospects. The second, together with the systematic approach - when studying the dynamics of socio-cultural reaction to one or another process, which occurred / is occurring / will occur in culture.

Key words: *literary studies, theory of literature, scientific perspective, context, determinism, scientist.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-56-1-29-38

Формирование взгляда литературоведа как комплексное явление. Российское литературоведение является по своей сути единой системой со множеством структурных элементов, взаимно обуславливающих друг друга. Один из таких элементов – специфика формирования научного взгляда каждого отдельно взятого ученого. Проблема определения детерминирующих составляющих разного рода «влияний» неразрешима, а точнее, имеет бесконечное множество решений. Практически любой элемент мироздания так или иначе влияет на любого человека и отражается в его мыслях и поступках. Разумеется, литературовед не исключение, и поэтому задача нахождения всех факторов, повернувших в определенную сторону мысль ученого, заранее обречена на неуспех. Но мы можем, по крайней мере, очертить определенный круг основных из этих факторов и через них уже понять, хотя бы в самом общем виде, особенности развития научного взгляда ученого. Поэтому своей задачей мы ставим не полный обзор всех аспектов формирования концептуальных положений литературоведов, а лишь выделение наиболее интересных и важных с нашей (разумеется, в данном случае неизбежно субъективной) точки зрения их составляющих.

Если рассматривать формирование взгляда литературоведа как единую систему («текст»), то здесь необходимо выявить сначала наиболее общие, а затем уже частные ее элементы. При составлении общей типологической схемы мы можем принять условное

деление составляющих системы на два широких плана: первый мы назовем «реально-хронотопическим», второй – «дискурсивным». В первом случае под введенным М.М. Бахтиным в отношении архитектоники литературного произведения понятием мы подразумеваем конкретно-исторический и топографический контекст; «дискурсивный» же план подразумевает влияние на формирование взгляда ученого собственно содержания текстов, с которыми он имел дело. Разумеется, границы между двумя этими планами весьма прозрачны, и они скорее глубоко взаимообусловлены, нежели противопоставлены друг другу, и только в анализе их единства можно раскрыть основные особенности формирования взгляда любого литературоведа², и в дальнейшем мы будем рассматривать «факторы влияния» в единстве выражения в них обоих планов. Именно благодаря взаимодополняемости и взаимодействию этих планов становится возможным появление качественно новых структурных элементов, содержательного богатства и индивидуальности взгляда каждого ученого-литературоведа (по проблеме соотношения в ходе такого рода процессов начал «универсальности» и «уникальности» и через актуальную парадигму сравнительного литературоведения – см. недавнее исследование: [23]).

Важнейшей составляющей системы формирования научного взгляда нам представляется традиционно выделяемый и при анализе литературных, и при анализе литературоведческих фактов/явлений «исторический контекст». При этом спектр возможных контекстов и содержательных элементов здесь будет весьма широк – от «контекста эпохи» до контекста собственно биографического; от идеологического фона до журнальных споров (в панораме аналитического обзора достижений Казанской литературоведческой академической школы рубежа XIX–XX веков – см.: [3, 7–17]).

Необходимо помнить, что исторический контекст – явление живое, подвижное. Как уже отмечали многие ученые, каждый конкретный момент истории имеет свои собственные парадигматические структуры; факторы, влияющие на культуру, переходят из разряда периферийных в центральные и наоборот [13; 9; 25]. В этом ключе мы должны говорить о важности влияния на формирование взгляда ученого определенных исторических событий, которые представляются двигательной силой изменений этих структурных парадигм. Несомненно повышение важности данного фактора в XX веке, богатом на разного рода масштабные изменения. В российской истории таких моментов, значительно изменивших развитие литературоведческой мысли, было множество. Именно «революционный дух эпохи» стал катализатором появления формализма, кардинально нового по отношению к предыдущей «академической» традиции направления филологической мысли, во многом определившего все дальнейшее развитие русского литературоведения [20; 19].

Противоположного профиля пример в последующий ближний период – длительное влияние на науку сталинского периода (частным случаем в военный период можно считать явное и понятное заторможение гуманитарных исследований в это время, в т.ч. – частичное прекращение изучения и преподавания русско-германских связей в литературе, немецкой и

² Яркий пример невозможности такого разделения – рассматриваемый нами далее как фактор формирования научного взгляда «идеологический контекст». Явление это весьма сложное и требующее комплексного подхода: с одной стороны, при анализе такого контекста мы приходим к необходимости учитывать конкретно-исторические условия его бытования и влияния (ибо «идеология эпохи» существует в первую очередь как исторический факт – ср., например, такое родственное идеологическому фону явление, как «мода»); с другой стороны, в научном плане идеология проявляется уже на содержательном уровне как неперемнная составляющая текстов (а тексты сами по себе уже являются основной формой ее реализации), повлиявших на взгляд ученого и отразившихся в его трудах, а это уже «дискурсивный» план, включающий в себя все множество текстов, созданных в рамках определенной схемы (в данном случае – идеологической).

романских культур и литератур, и т.д.³). Вместе с тем, не менее важно воздействие войны на формирование личности исследователя, пополнение «базы знаний» и, следовательно, научного взгляда ученых, непосредственно участвовавших в военных действиях. Наиболее показателен здесь пример Ю.М. Лотмана, прошедшего всю войну связистом на передовой. С одной стороны, война способствовала укреплению его волевых качеств и морально-ценностных установок, с другой – определенным образом даже развивала его некоторые научные и эстетические интересы [7, 29]. В связи с этим весьма показательно позднейшее доминирование в трудах Лотмана ссылок именно на немецко- и франкоязычных исследователей, а при сопоставительном анализе литератур – преимущественное внимание к французской и немецкой литературам.

Послевоенный период характеризуется относительно малым количеством масштабных исторических событий в СССР и целой чередой разного рода тревожных историй стран Европы. Ярким же примером влияния исторических изменений в первые десятилетия после Второй мировой на развитие литературоведческой мысли являются «революционные» изменения во французском обществе середины XX века. Студенческие волнения во Франции во многом совпали со взлетом теоретической мысли в литературоведении, и здесь правомерен вопрос о степени детерминированности второго первым. Уместно привести эмоциональные, но весьма показательные слова Антуана Компаньона о французской школе теоретиков этого периода, смысл и границы которого определяются автором «Демона теории» в привязке к сугубо исторически значимым политико-экономическим событиям, а не к каким-либо точкам научного или культурного контекста эпохи: «Может статься, что этот резкий скачок, происшедший в чудесные шестидесятые годы (фактически тянувшиеся с 1963 года, с конца алжирской войны, до первого нефтяного кризиса в 1973-м), позволил нам просто изобретать велосипед с наивной увлеченностью, создававшей иллюзию движения вперед» [11, 14]. Примечательно, что среди плеяды теоретиков, к творчеству которых в то время возрастает интерес и которых выделяет Компаньон, видное место занимает Мишель Фуко, известный и как активный общественный деятель, для научной методологии которого характерно отражение, в том числе, и его взглядов на насущные проблемные вопросы современного ему общества.

Как отдельный элемент системы формирования научного взгляда ученого-литературоведа стоит выделить и фактор личности ученого, специфики его душевно-психологических качеств. Непосредственно развитие личности происходит на протяжении всей жизни исследователя, но особенное место здесь занимает фактор воспитания в семье. С одной стороны, мы можем говорить здесь о подпитке и сознательном «вращении» филолога в семье – примеров этому множество [21; 5]. Отдельно стоит сказать об «академических» семьях, в которых ученые в необходимой атмосфере формировались и становились знаменитыми – ярким примером здесь будет служить семья Западовых-Кулаковых: в середине XX века известный исследователь русской литературы XVIII столетия А.В. Западов вступил в брак с не менее известной исследовательницей этой же литературной эпохи Л.И. Кулаковой, сын же их, В.А. Западов, также занялся изучением литературы XVIII века, причем, как и родители, преимущественно второй его половины. Другой характерный образец подобного внутрисемейного научного взаимодействия – семья Лотманов-Минц. Бесспорное влияние этих двух выдающихся филологов друг на друга отразилось не только косвенно, в формировании некоторых общих положений их концепций, но и в ряде совместных статей. Однако, с другой стороны, довольно часты

³ Впрочем, этот процесс начался еще в преддверие Великой Отечественной: вспомним здесь известное дело о «немецко-фашистской контрреволюционной организации на территории СССР», которое неофициально называют также «делом немцев-словарников», по которому проходило более ста человек, в 1935 году по нему был арестован и литературовед Б.И. Ярхо [1, XVI].

случаи, когда молодой исследователь идет «против семьи», среды, его воспитавшей, и занимается филологией вопреки желанию близких – здесь показательна ситуация с прославленным литературоведом В.Э. Вацуро, после школы по настоянию отца поступившим в медицинский институт, но по собственному желанию отчислившимся со второго курса за «несклонностью к естественным наукам».

Другим выражением «душевного мира» исследователя, мира, тесно связанного с его научным творчеством, следует признать религиозность в разных ее проявлениях. С одной стороны, мы можем говорить о наличии исследователей, твердо проводящих в свои работы свои убеждения – показательна здесь регулярно проводимая конференция «Православие и русская литература» [17]. Приведем описание одного из заседаний этой конференции: в более религиозном выступлении «диакон Виктор Пантин обратил свое слово к тем, кто видит, что в мире действуют и нарастают силы зла. В докладе "Православная критика русской классики" обрисован облик современного научного деятеля: его жизнь не может протекать вне церкви и без благодати Божией; богословское исповедничество должно восприниматься им как воцерковление ума. "Символ веры у нас в сердце, а не на кончике пера" – так образно выразил идею доклада выступавший. Вслед за этим он остановился на различии позитивной академической науки и православной критики. Последняя судит о художественном произведении с точки зрения христианского идеала, а об авторе – с точки зрения того, насколько он умеет гармонизировать фрагменты тварного мира» [17, 223]; уже в более академичном стиле, но и «в унисон с выступлением диакона Виктора Пантина прозвучал доклад "Религиозное мировоззрение и филологическое исследование". Его автор П.Е. Бухаркин рассмотрел один из аспектов этой проблемы – взаимодействие мифотворчества и научных изысканий. Определив эрудицию не только как сумму знаний, но и как составляющую религиозного опыта исследователя, докладчик подчеркнул необходимость строго соблюдать принцип объективности при обращении с христианской литературой, дабы избежать анализа своих чувств и опыта вместо чужих. Филология, заключил докладчик, – наука о постижении другого "я", и с этим необходимо вступить в диалог» [17, 225]. С другой стороны, религиозность может быть выражена неявно, обнаруживается она при глубоком прочтении работ исследователя и соотнесении их с определенными религиозными положениями. Христианство и атеизм как важные основы научной картины мира соответственно М.М. Бахтина и Ю.М. Лотмана выделяет Б.Ф. Егоров, говоря об их мировоззренческих установках: «Авторы, создавшие труды на тему "Бахтин и Лотман", не касались глубинных основ их мировоззрения и мироощущения, а там различия весьма существенны. Прежде всего стоит говорить о религиозности Бахтина, неизменной на протяжении всей его жизни, и об атеизме Лотмана, идущем от семейного и общественного воспитания. <...> религиозность была основой творческого мировоззрения Бахтина. На ней строилась его этика; понятия греховности, вины, жертвы, искупления, благодати наполняют его труды» [7, 247]. В схожем плане, но уже о важности религиозности литературоведа-комментатора в смысле знания им необходимого контекста говорит и К.Г. Исупов, возводя эту традицию к герменевтическим исканиям еврейских толкователей [10].

С религиозным вопросом тесно связан и другой детерминирующий фактор развития научного взгляда, но уже в большей степени не «душевный», а социальный – проблема национальности исследователя. Здесь мы можем говорить о несомненной тематической ориентации исследователей прежде всего изучать литературу своего народа как наиболее доступную и понятную. В то же время национальность проявляется и в отношении становления литературоведческой методике. И.Ю. Светликова, в частности, отмечает важность семитской составляющей в формировании не только материальной базы молодого кружка формалистов, но и концептуального наполнения его теоретических положений: «Еврейское происхождение придает некоторую дополнительную логику позднейшей принадлежности Брика к формализму. Речь в данном случае идет не о прямой социологической зависимости между определенными чертами идеологии и национальными

особенностями <...>, но о зависимости косвенной и более простой. <...> Национальные проблемы подталкивали их [формалистов] друг к другу, формируя их круг, а значит, и концепции, поскольку последние вырабатывались в процессе постоянного общения. <...> По словам Омри Ронена, <...> Томашевский (в передаче Тарановского, а тот слышал от Якобсона) говорил: когда один еврей делается провизором, то все евреи становятся провизорами, когда один еврей делается стиховедом, то все евреи становятся стиховедами» [16, 126]⁴.

Применительно к формалистам важен и вопрос о литературоведческих школах. Изучение литературоведческих школ представляется одним из основных направлений в современной науке об истории литературоведения [15]. Одним же из главных факторов появления определенной школы как таковой мы должны назвать концентрацию группы ученых вокруг решения определенной темы, топографически обусловленной местоположением этой школы [14]. Каждая литературоведческая школа, с одной стороны, должна иметь своих учителей и учеников, то есть эволюционное развитие, с другой – определенный топографический центр, в пределах которого и происходит ее формирование: «Уточнение обстоятельств, предопределяющих утверждения, именуемые научными фактами, и предположения, именуемые научными гипотезами, – проблема, изучаемая сегодня в ряду науковедческих исследований, ведущихся по преимуществу в рамках социологии научного знания, а также культурологического и этнографического исследования научных практик. При всем различии теоретических и собственно историографических особенностей названных подходов, общим знаменателем для них является убеждение в контекстуализации научного знания «местными условиями», его «приурочением» (situatedness), локальной спецификой» [2, 232]. Другой немаловажный фактор появления школы – наличие у ее истоков крупного ученого, способного объединить усилия своих учеников, коллег вокруг определенного научного вектора [12].

Литературоведение и идеология.

Теперь перейдем к рассмотрению проблем на стыке литературоведения, идеологии (реализующейся под воздействием социально-политических запросов) и «чистой истории» как составляющих временной оси вышеупомянутого научного хронотопа. Стоит учитывать при этом общую условность разделения этих двух категориальных единиц. Как понимание истории невозможно без учета идеологии эпохи, так и идеология невозможна без исторического контекста, собственно, только в нем она и существует, и в привязке к конкретным историческим событиям реализуется и объясняется. Последним по времени типичнейшим примером такого взаимодействия будут Перестройка и развал СССР – как явления исторической жизни, резко сменившие идеологические ориентиры в науке. В литературоведении появилась возможность проводить исследования на запретные ранее темы⁵, открыто использовать «западные» или ранее маргинальные отечественные методы анализа литературы.

Характерной особенностью российского литературоведения с 1990-х годов по первые десятилетия XXI века является в данном контексте, например, и взрыв исследовательского интереса к феномену Серебряного века (о ряде закономерностей современного видения проблемы – см.: [24]), «когда о декадентах стало можно говорить без ритуальных ругательств, когда начали издавать Мережковского, Гиппиус, Розанова» [19, 7].

⁴ Также о национальной составляющей литературоведения в разных ее аспектах см. [7; 1].

⁵ См., например, появление сборников и монографий, а также переиздание сочинений дореволюционных исследователей на темы «Эротика в русской литературе», «Русская литература и масонство», «Христианство и русская литература» и т.д.; о негативном же восприятии этого явления как «вредном» для филологии – см. [9]. Кроме того, появляются такие свободные и ранее невозможные конференции, как, например, «Баннские чтения», организованные когда-то журналом «Новое литературное обозрение».

Показательно здесь изменение взглядов ученых на жизнь и творчество, казалось бы, вдоль и поперек исследованных в советское время писателей, таких, как Чехов, Толстой, Горький. Появляются конференции, сборники, монографии, посвященные их взаимоотношению с окружающей их культурой, из которой они были вытеснены советским литературоведением.

Однако, как известно, смена идеологических векторов, «освобождение умов» от предыдущих моделей мышления неизбежно влечет за собой, особенно на начальном этапе, радикализм в отрицании прошлого научного и эстетического опыта. «Свобода всего», тотальный плюрализм и ревизия открытий советского литературоведения привели в девяностые, с одной стороны, к явному количественному росту исследований псевдонаучных или претендующих на новое «истинное видение и понимание» законов мироустройства, с другой – к почти полному прекращению изучения определенных тем, произведений, писателей и негласному запрету практики ленинско-марксистского анализа, что в принципе обеднило литературоведение как науку, предполагающую множественность методов и подходов. Здесь показателен пример из чеховедения: «конец века так долго рассматривался в советском литературоведении *sub specie* Чехова, что новое литературоведение, сосредоточившее свои усилия на реконструкции русского символизма и постсимволизма и на изучении авангарда, инстинктивно обходило его стороной» [19, 9]. Что уж говорить здесь о приостановке массового изучения «пролетарски-одобренных» писателей, даже позднего Горького, Маяковского и многих других. Схожую картину влияния на литературоведов социально-политической идеологии мы видели в истории русской науки неоднократно. «Интеллектуальный» фон эпохи оказывается своеобразным подсознательным палимпсестом, на базе которого строится мышление ученого.

В этом аспекте также во многом именно особый контекст определенной эпохи представляется той доминантной призмой, сквозь которую формировалась, например, научная личность казанского литературоведа Н.Н. Булича: «Научные интересы Н.Н. Булича широки и многообразны. Ему принадлежат труды не только по истории литературы, но и по истории философии, просвещения, образования. Их общему успеху способствовал единожды выбранный научный подход к изучению материала. Этот научный подход определялся мировоззрением Булича – мировоззрением интеллигента-просветителя, "либерала 60-х годов" (в прогрессивном значении этого слова), "западника" по убеждениям. Он отразил его позицию ученого-гуманитария...» [18, 70]. Интересно здесь выделение как характерной черты формирующегося исследовательского метода ученого-литературоведа особого «мировоззрения», являющегося своеобразным «мировоззрением эпохи», мировоззрением целого слоя «интеллигентской» культуры середины XIX века. Определенно важно в данном случае и то, что общим фоном научных исследований становится во второй половине XIX века философия. В отношении Н.Н. Булича, например, этот факт важен вдвойне: казанский литературовед сначала защитил диссертацию по философии и лишь затем стал активно заниматься литературоведческой наукой, на ниве которой он и прославился. В более же глобальном плане в этот период именно философия позитивизма И. Тэна стала базой для развития крупнейшего направления российского литературоведения – культурно-исторической школы.

В такой же степени об определенной важности научного контекста мы можем говорить применительно к ситуации в литературоведении начала XX столетия. Доминирующим «научным фактором» становится глобальный психологизм, воцарившийся в гуманитарных науках. На рубеже веков психология и философия нередко практически неразводились и считались одной наукой. В итоге «предполагалось, что психологи создали определенную базу для гуманитарных наук, которые, в свою очередь, могут пролить свет на предмет психологии» [16, 31–32]. Психология и философия нашли отражение в работах другого представителя Казанской школы русского академического литературоведения – Е.А. Боброва. Даже вопрос об окончательном причислении Е.А. Боброва к какому-либо определенному разделу гуманитарного знания (философии, психологии, истории,

филологии, и т.д.) до сих пор остается открытым и, возможно, даже излишним. «Своим» Е.А. Боброва могут с полным правом считать представители всех этих наук: им были написаны диссертации и множество работ по философии и литературоведению, отдельные труды ученых посвятил философским аспектам психологии и краеведению.

Типичнейшим примером взаимодействия психологии и литературоведения является, как бы странно это ни звучало, но как убедительно доказывает в своей монографии И.Ю. Светликова [16], формирование научного взгляда литературоведов-основателей русской формальной школы – В.Б. Шкловского, Ю.Н. Тынянова, Р.О. Якобсона, Б.М. Эйхенбаума, О.М. Брика. Все они так или иначе испытали влияние психологических концепций или терминологических оборотов, и целый ряд идейно-концептуальных установок формалистов во многом явился следствием переработки находок предшествовавших им психологов или отталкивания от них, но «на их же поле» – дискуссия формалистов и психологов (зачастую заочная, а иногда и вовсе подсознательная) обычно шла в пределах той научной парадигмы, которую наметили вторые. При этом в данном случае мы можем говорить о большей «живучести» литературоведческих концепций по сравнению с породившими их более глобальными на тот момент психологическими. Мы можем наблюдать здесь реализацию известной диалектической модели, когда новое рождается из отрицания старого, и процесс этот по сути своей бесконечно продолжителен. Интересно, что закон этот действует и развивается и уже внутри литературоведения в пределах этого же научного контекста. Так, например, именно на критику формализма в значительной мере был ориентирован Бахтин на раннем этапе своего научного творчества. Кроме того, что выделяет Бахтина среди российских литературоведов XX века и составляет основу его методологии, он так же, как и, например, Н.Н. Булич, Е.А. Бобров, начинал свою «научную карьеру» в философии (переживавшей, одновременно с психологией, на закате Серебряного века, который молодой Бахтин еще застал, свой последний «гуманитарный пик», когда к ней обращались все сферы культуры и науки). Соответственно, бесспорна важность в становлении его научного взгляда двух последних компонентов идеологического фона науки.

В дальнейшей истории русского литературоведения, уже в его советский период, мы можем говорить о первичной важности для науки «научной моды», реализовавшейся в смене методологических подходов. Этот научный контекст был непосредственно связан и с контекстом государственно-идеологическим. Здесь удобно проследить развитие этих категорий в отношении их влияния на раскрытие с разных сторон одного определенного предмета исследования. С такой точки зрения, в частности, рассмотрел историю исследования «Евгения Онегина» в советскую эпоху Е.Г. Эткинд, отметив несколько этапов развития «мировоззрения сменявших друг друга эпох» [22, 447]. К концу XX века кризис прежних идеологических установок привел к доминированию синхронно-структуральных исследований, с одной стороны, с другой же – к увеличению накоплениями архивных открытий, новых публикаций разного рода реальными комментариями. Отход от марксистского или, точнее, гегельянского историзма повлек за собой отрицание материалистического, а заодно и исторического объяснения как объективной действительности, так и ее художественного отражения. Стали появляться литературоведческие сочинения, проникнутые мистицизмом чаще всего христианского, православного толка. Разумеется, историко-литературные исследования продолжали публиковаться (как, например, статьи и книги Н. Эйдельмана или того же Ю. Лотмана), но они нередко воспринимались как странные анахронизмы; характерными для эпохи постструктурализма оказались работы В. Турбина и В. Непомнящего [22, 446].

Однако в работах по истории литературоведения мы можем видеть и другой подход к рассмотрению феномена взаимодействия идеологии, методологии и науки – показательна здесь известная статья М.Л. Гаспарова, посвященная как раз взаимодействию этих составляющих в творчестве Ю.М. Лотмана: «Идеология победившего марксизма решительно не совпадала с методом борющегося марксизма, но это тщательно скрывалось.

Лотман относился к марксистскому методу серьезно, а к идеологии – так, как она того заслуживала. А известно, для догмы опаснее всего тот, кто относится к ней всерьез. Официозы это и чувствовали. Когда Лотман начинал анализ стихотворения с росписи его лексики, ритмики и фоники, он строго держался правила материализма. <...> Никакое самое высокое содержание вольнолюбивого или любовного стихотворения Пушкина не может быть постигнуто в обход его словесного выражения. <...> Метод марксизма и вправду требовал от исследователя доказательств (альбомный девиз Маркса был: "во всем сомневаться"). Но идеология предпочитала работать с очевидностями: иначе она встала бы перед необходимостью доказывать свое право на существование» [6, 486]. Как видим, Гаспаров отмечает именно тот «зазор» между идеологией и методом, из которого и прорастает литературоведческое знание, воплощенное в данном случае в лотмановской методологии.

В итоге, даже исходя из немногочисленных приведенных выше примеров, мы можем говорить о несомненной важности и необходимости понимания многосоставного и неоднородного «идеологического» фактора как единой системы, состоящей из множества структурных элементов. На первый взгляд, эти элементы-«контексты» могут показаться лежащими вне идеологического поля (как, например, «научный контекст» эпохи), однако при внимательном рассмотрении выявляется их несомненная принадлежность к сфере идеологии, пусть и в несколько измененном ее понимании.

Множественность структурных составляющих при рассмотрении науки о литературе как единой системы, обусловленной несколькими детерминирующими факторами, определила некоторый специфический «разнобой» аспектов, взятых нами для рассмотрения. Разумеется, те особенности формирования научного взгляда литературоведа, которые мы взяли для представления в качестве основных, далеко не исчерпывают весь список таких влияний и даже наоборот, являются лишь некоторым «раздражителем» для дальнейшего глубокого изучения данной проблемы. В частности, мы можем говорить о необходимости понимания таких дополнительных аспектов, формирующих научное творчество литературоведа, как: специфика педагогической деятельности ученого (вспомним здесь А.Н. Пыпина, огромный объем текстов которого исследователи объясняют во многом освобожденностью ученого от преподавательской деятельности и вследствие этого возможностью концентрации всех усилий и времени на науке); отношения ученого с искусством (характерный пример – взаимодополняющий синтез художественных поисков формалистов и футуристов); гендерный аспект (выдвинувшийся на первый план лишь недавно и уже показавший, что в «сугубо гендерных» работах женщины зачастую пишут о писателях-женщинах); возможность и умение ученого осваивать и применять в своих работах новые технические средства (наиболее актуально это в сфере стиховедения, сделавшего значительный скачок в компьютерную эру за счет упрощения подсчетов на машине) – в целом, все направление Digital Humanities и т.д. Таким образом, как видим, необходимо дальнейшее исследование заявленной нами темы в самых разных аспектах, способных полнее раскрыть особенности формирования научного взгляда ученого-литературоведа.

1. Акимова М.В., Шапир М.И. Б.И. Ярхо и стратегия «точного литературоведения» // Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы. М., 2006. С. VII–XXXII.

2. Богданов К.А. О крокодилах в России. Очерки из истории заимствований и экзотизмов. М., 2006.

3. Воронова Л.Я. Проблематика и формы литературоведческих исследований А.С. Архангельского на страницах «Ученых записок Казанского университета» // Ученые записки Казанского университета. Сер. Гуманитарные науки. Т. 156. Казань, 2014. С. 7–17.

4. Русское литературоведение в Казанском университете: Библиографический указатель. Казань, 2011. С. 15–19.

5. Гаспаров М.Л. *Записи и выписки*. М., 2008.
6. Гаспаров М.Л. Ю.М. Лотман: наука и идеология // Гаспаров М.Л. *Избранные труды*. Т. 2. М., 1997. С. 485–493.
7. Егоров Б.Ф. *Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана*. М., 1999.
8. Ерасов Б.С. *Цивилизации. Универсалии и самобытности*. М., 2002.
9. Есипов В. «Все это к моде слишком близко...» (Об одной литературоведческой тенденции) // *Вопросы литературы*. 2006. № 4. С. 47–66.
10. Исупов К.Г. *Внеаходимость комментатора* // *Российская словесность: эстетика, теория, история: материалы Всерос. науч. конф., посвящ. 80-летию проф-ра Б.Ф. Егорова, 24–25 апр. 2006 г. Самара, 2007*. С. 33–42.
11. Компаньон А. *Демон теории*. М., 2001.
12. *Кормановские чтения: статьи и материалы Межвуз. науч. конф. к 25-летию памяти проф. Б.О. Кормана (Ижевск, апрель, 2008)*. Вып. 7 / ред.-сост. Д.И. Черашинья. Ижевск, 2008. С. 290–293.
13. Лотман Ю.М. *Статьи по семиотике культуры и искусства*. СПб., 2002.
14. Миллюгина Е.Г., Стrogанов М.В. *Гений вкуса: Н.А. Львов. Итоги и проблемы изучения: монография*. Тверь, 2008.
15. *Русское литературоведение в Казанском университете (1806–2009): библиографический словарь / сост.: Л.Я. Воронова, М.М. Сидорова; науч. ред. Л.Я. Воронова*. Казань, 2011.
16. Светликова И.Ю. *Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа*. М., 2005.
17. Сергеева О.А. *IV Конференция «Православие и русская культура»* // *Русская литература*. 1997. № 4. С. 223–226.
18. Сидорова М.М. *Н.Н. Булич как исследователь русской литературы: дисс. ... канд. филол. наук*. Казань, 1997.
19. Толстая Е. *Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880 – начале 1890-х годов*. М., 2002.
20. Ханзен-Леве О.А. *Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения*. М., 2001.
21. Чудаков А.П. *Ложится мгла на старые ступени: Роман-идиллия*. М., 2012.
22. Эткин Е.Г. *Психопоэтика*. СПб., 2005.
23. Amineva V.R. "Universal" and "Unique" as the Categories of Comparative Literature // *Middle-East Journal of Scientific Research*, 2014, 20(12). P. 2094–2098.
24. Krylov V.N. *History of Russian Silver Age literature-centrism crisis* // *Life Science Journal*, 2014, Volume 11, Issue 10s. P. 399–401.
25. Pashkurov A.N., Razzhivin A.I. *Literary culture as a dialog of contradictions and reconciler (basing on review of poetics of Russian literature of XVIII – beginning of XIX century)* // *Life Science Journal*. 2014, 11(8s). P. 120–124.

Н.Б. Бугакова, С.А. Скуридина
N.B. Bugakova, S.A. Skuridina

ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКАЯ ОНОМАСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ МИРА В ИССЛЕДОВАНИИ ЯЗЫКА ПИСАТЕЛЯ

INDIVIDUAL-AUTHOR ONOMASTIC MODEL OF THE WORLD IN THE STUDY OF A WRITER'S LANGUAGE

Предлагаемое исследование посвящено рассмотрению терминологии современной литературной ономастики. Обращается внимание, в частности, на разночтения в употреблении термина, именующего собственно исследователя ономастических единиц, которые могут быть обусловлены отсутствием унифицированного термина для названия науки, изучающей имена собственные. Произведен обзор точек зрения, существующих в настоящее время относительно собственно понятия «литературная ономастика», отмечается дискуссионность термина «ономастическое пространство», под которым традиционно понимается совокупность всех встречающихся в нем онимов. Поскольку оним в тексте художественного произведения выполняет важные функции, определяя своеобразие не только ономастикона, но и апеллятивной системы, понимание замысла автора, создающего ономастическое пространство текста, является приоритетной задачей ученого, исследующего художественный текст с точки зрения литературной ономастики. В этой связи важен терминологический аппарат, используемый ономастологами. Существуют альтернативные точки зрения, считающие возможным включить в ономастическое пространство произведения одного писателя или группы авторов или даже «совокупность поэтонимов конкретной национальной художественной литературы», полагая возможным пределом ономастическое пространство всей мировой художественной литературы. Авторы настоящего исследования считают, что подобный подход приводит к неоднозначности понимания термина «ономастическое пространство», в связи с чем было бы логичным введение нового термина «ономастическая модель мира», под которой можно понимать не просто совокупность имен собственных определенного художественного произведения, а иерархическую структуру, обладающую системными признаками, проявляющимися в индивидуально-авторском ономастическом коде. В исследовании речь идет об ономастической модели мира писателя, выявляемой на основе анализа его текстов. Существующие на данном этапе развития науки термины недостаточно полно охватывают происходящие в литературной ономастике процессы, поэтому считаем возможным введение термина «индивидуально-авторская ономастическая модель мира», который позволит более точно понять принципы введения автором в ткань художественного текста той или иной ономастической единицы и отразит своеобразие мировоззрения художника слова.

Ключевые слова: ономастика, литературная ономастика, ономастическое пространство, ономастическая модель мира.

The proposed study deals with the consideration of the terminology of modern literary onomastics. Attention is drawn, in particular, to discrepancies in the use of the term that names the actual researcher of onomastic units, which may be due to the lack of a unified term for the name of the science that studies proper names. A review of the points of view that currently exist regarding the actual concept of literary onomastics is made, the debatability of the term "onomastic space" is noted, which is traditionally understood as the totality of all onyms found in it. Since the onym in the text of a work of art performs important functions, determining the originality of not only the onomasticon, but also the appellative system, understanding the author's intention, creating the onomastic space of the text, is a priority task for a scientist who studies a literary text from the point of view of literary onomastics. In this regard, the terminological apparatus used by onomatologists is important. There are alternative points of view that consider it possible to include in the onomastic space the works of one writer or a group of authors, or even "a set of poetonyms of a specific national fiction", considering the onomastic space of the entire world fiction as a possible limit. The authors of this study believe that such an approach leads to an ambiguous understanding of the term "onomastic space", in connection with which it would be logical to introduce a new term "onomastic model of the world", which can be understood not just as a set of proper names of a particular work of art, but as a hierarchical structure, which has systemic features, manifested in the individual author's onomastic code. The study deals with the onomastic model of the writer's world, which is revealed on the basis of the analysis of his texts. The terms existing at this stage in the development of science do not fully cover the processes taking place in literary onomastics, therefore, we consider it possible to introduce the term "individual-author's onomastic model of the world", which will allow us to more accurately understand the principles of introducing one or another onomastic unit into the fabric of an artistic text and reflect the originality worldview of the artist of the word.

Key words: onomastics, literary onomastics, onomastic space, onomastic model of the world.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-56-1-39-46

Имя собственное представляет собой особое явление в лексической системе языка. Имена собственные используются для наименования людей, животных, стран, рек, поселений и т.д. Присущее именам собственным разнообразие, как функциональное, так и языковое, привело к возникновению ономастики (греч. *ὀνομαστική* – искусство давать имена) – раздела языкознания, который занимается рассмотрением имен собственных, названий и т.п. Очевидно, что имена собственные (они́мы), их значение и происхождение интересовали представителей разных наук с давних времен. На основе этого интереса и зародилась ономастика как наука. Основоположниками русской ономастики были М.В. Ломоносов [15, 6], А.Х. Востоков [8, 7], Е. Болховитинов [1, 16–20]. Среди современных исследований, посвященных ономастике и ее теоретическим вопросам, можно отметить, например, работу В.Н. Топорова, в которой он обращает внимание на важность изучения имен собственных, задаваясь вопросом: «может ли она (топонимастика) рассматриваться как система» [27, 4]. Кроме этого, В.Н. Топоров пришел к мнению, что «собственное имя тем более "собственное", чем менее известен говорящему денотат, или когда известный денотат носит предельно непонятное название» [27, 8].

Однако отметим, что, несмотря на существование ономастики как науки уже достаточное количество времени (региональные ономастические школы в крупных

университетах нашей страны формируются в середине XX века [19, 69], до сих пор не существует единообразия в термине, который называл бы ученого, занимающегося проблемами ономастики. Можно встретить употребления *ономаст* и *ономатолог*, функционирующие в качестве синонимов (это отражено в «Словаре русской ономастической терминологии», где в качестве соответствия термину ономаст приводится термин ономатолог [18, 97]. Подобные разночтения могут быть обусловлены отсутствием унифицированного термина для названия науки, изучающей имена собственные [22, 105–117], что, в свою очередь, объясняется молодостью и периферийным положением литературной ономастики в общем корпусе ономастических исследований, а также нескоординированной деятельностью ученых-ономатологов, представляющих разные ономастические школы [28, 57–67]. В.И. Буганов в предисловии к изданию трудов С.Б. Веселовского (1974 г.) определяет ономастику как вспомогательную историческую дисциплину, называя ее «составной частью лингвистики» [5]. А.В. Суперанская, создатель «Словаря русских личных имен» (1998) и исследователь-ономатолог, понимает под ономастикой область прикладных исследований, сообщая, что ономастические факты востребованы историками, географами и литературоведами [23]. Ономастика носит междисциплинарный характер, потому что имя собственное может являться предметом изучения языка, литературы, астрономии, географии и пр. Среди исследователей-ономатологов принята следующая терминология (основные термины, которыми оперируют ученые, зафиксированы в «Словаре русской ономастической терминологии» [18]): в зависимости от того, что именно называет имя собственное, выделяют, например, *антропоним* для обозначения имени человека, *топоним* для обозначения географического названия), *зооним* для обозначения клички животного) и т.п.; совокупность всех имен собственных (онимов) формирует ономастикон [18, 98]. Необходимо учитывать тот факт, что отдельное имя может получить любая реалья окружающей действительности; из этого следует, что имен собственных существует неисчислимо множество. Отметим, что, несмотря на существование труда Н.В. Подольской, ряд ученых считает проблему ономастической терминологии острой, и не только в русской лингвистике. Речь идет об интернациональном характере этой проблемы, поскольку прибегнуть к единству терминов не представляется возможным из-за разницы, например, в научных традициях, в словообразовательных тенденциях разных языков. На это обстоятельство обращает внимание А.К. Матвеев, основатель и руководитель Уральской топонимической школы, говоря в том числе и том, что «даже постановка вопроса об унификации ономастических терминологий на международном уровне представляется ... достаточно рискованной» [16, 5–10]. Исследователь сообщает о необходимости рассмотрения ономастики не как части лексики, а как принципиально иного явления. В качестве аргумента приводится созданный ученым терминологический ряд ономатология – ономатография – ономастикон, который точно соответствует ряду лексика – лексикология – лексикография – лексикон [16, 5–10]. Исследованию актуальных проблем современной ономастики посвящена также работа «Ономатология» [17]. На трудности, возникающие при попытке сопоставить отдельные ономастические терминологии, обращает внимание и М. Гарвалик. По его мнению, сложившаяся ситуация обусловлена «использованием нескольких разных терминов для обозначения одного и того же явления или типа имен, с разным пониманием (содержанием) одного и того же термина в разных ономастических школах, а также конкуренцией международных и отечественных терминов» [9, 5].

В современной лингвистике популярны исследования, касающиеся имен собственных в художественной литературе. Это обусловлено, на наш взгляд, расширением сферы исследования языка художественного текста, лингвистики текста. По мнению В.В. Виноградова, «вопрос о подборе имен, фамилий, прозвищ в художественной литературе, о структурных их своеобразиях в разных жанрах и стилях, об их образцах ... не может быть иллюстрирован немногими примерами. Это очень большая и сложная тема стилистики художественной литературы» [6]. В самостоятельную научную дисциплину в

этой связи выделилась литературная ономастика – раздел ономастики, занимающийся изучением онимов и специфики их употребления в художественных текстах. Говоря о терминологическом аппарате литературной ономастики, мы должны вспомнить исследование О.И. Фоняковой «Имя собственное в художественном тексте» [29]. Эта работа представляет литературную ономастику как отдельную дисциплину, обладающую названием, предметом и задачами исследования, а соответственно, и своей методологией. О.И. Фонякова формирует базовый список терминов литературной ономастики: «литературная ономастика; литературный антропоним, топоним и пр.; ономастическая парадигма текста; ономастическое пространство текста (= ономастикон текста); коннотация; говорящие имена; имя как текстовая скрепа; индивидуально-художественное значение имени собственного; онимизация; апеллятивизация; вторичная номинация; семантическая конденсация; три ступени семантической конденсации ИС в ХТ: индивидуализация, типизация и символизация; суггестивность семантики ИС; авторское преобразование ИС в художественной речи (типы имен); имя как ключевое (тематическое, доминантное) слово текста; приемы имяупотребления; паронимическая аттракция; ономастическое словотворчество; стилистический потенциал ИС» [29, 63]. По мнению А.А. Фомина, литературная ономастика – это комплексная герменевтическая дисциплина, главная цель которой – экспликация структуры смыслов поэтонима [28, 58]. С.А. Скуридина под литературной ономастикой понимает науку об особенностях функционирования имен собственных в художественном тексте [22, 115]. Н.В. Васильева говорит о сложностях, связанных с определением терминологических границ литературной ономастики, которые, по мнению исследователя, заключаются в множественности способов рассмотрения имени собственного в художественном тексте [4, 63]. Эти способы и приемы анализа не теряют связи с дисциплинами-источниками [4, 63].

До сих пор дискуссионным является понятие «ономастическое пространство», введенное в терминологический аппарат ономастологов в 1973 году А.В. Суперанской в книге «Общая теория имени собственного» и обозначающее сумму имен собственных, употребляющихся в языке данного народа для именованья реальных, гипотетических и фантастических объектов [23]. Работе А.В. Суперанской предшествовала статья В.Н. Топорова, в которой ученый употребляет термин «топономастическое пространство» для обозначения всей совокупности названий и указывает, что ономастическое пространство определяется моделью мира, существующей в представлениях данного народа в конкретное время, но в нем всегда сохраняются элементы прежних эпох [26, 33–34]. Н.В. Подольская, включив термин «ономастическое пространство» в ставший классическим «Словарь русской ономастической терминологии», определяет его как «комплекс имен собственных всех классов, употребляемых в языке данного народа в данный период для именованья реальных, гипотетических и фантастических объектов» и отмечает, что «онимическое пространство состоит из множества онимических полей (частей онимического пространства, включающих онимы определенного класса)» [18, 95].

В.И. Супрун, обращаясь к данному понятию в своей программной работе «Ономастическое поле русского языка и его художественно-эстетический потенциал», рассматривает ономастическое пространство как именной континуум, существующий в представлении людей разных культур и в разные эпохи заполненный по-разному, в связи с чем можно говорить о фрагментарной представленности ономастического пространства в сознании каждого человека [24, 8]. По мнению В.И. Супруна, следует различать понятия «ономастическое пространство» и «ономастическое поле», так как ономастическое пространство – это совокупность имен собственных как таковая, безотносительно к ее внутреннему устройству, а ономастическое поле – это упорядоченная, иерархизированная совокупность имен собственных, представленная во всем многообразии их системно-структурных отношений и связей [24, 9]. Ономастическое поле имеет ядро, в которое входит незначительное количество знаковых элементов, и периферию (околоядерное пространство), включающую ближнюю, дальнюю и крайнюю зоны. Ономастическое поле

характеризуется достаточной устойчивостью, стабильностью, но в то же время не лишено и функциональной подвижности [24, 9].

Логично предположить, что ономастическое пространство отдельного художественного текста как совокупность всех встречающихся в нем онимов – это фрагмент реального ономастического пространства, то есть того именного континуума, в рамках которого существует и творит автор. Писатель, создающий художественный текст, в любом случае придерживается существующих ономастических норм, даже если стремится от них абстрагироваться и изобразить нереальные события. Естественно, возможны ситуации, когда писатель в целях реализации художественного замысла прибегает к ономастическому творчеству, но даже в этом случае он не может не считаться с определенными правилами употребления имен собственных. Несмотря на то, что имя собственное – это «уникальный элемент художественного целого, без осознания значимости которого невозможно адекватное понимание текста» [10, 3], имя не существует в тексте самостоятельно: оно всегда взаимосвязано с другими элементами текста, поскольку это необходимо для создания художественного образа. Соответственно, исследовательский интерес ученых, занимающихся проблемами литературной ономастики, заключается прежде всего в поисках связей между онимом и текстом, в пространстве которого он функционирует. Известно, что «писатель подбирает либо конструирует не только личные имена, но и все компоненты ономастического пространства произведения. Он знает характеры, занятия, душевные и физические данные персонажей. И в этой ситуации имя не может не войти в какие-то связи с уже известными свойствами персонажа и задачами произведения» [13]. Эти связи могут оказаться многоплановыми и разнообразными, но они не всегда специально запланированы, осознанно введены автором. Имя в художественном произведении может сказать больше, чем задумал писатель [14]. На эти особенности функционирования ономастической единицы в художественном тексте обращает внимание и В.М. Калинин, считающий, что оним, кроме собственно номинации, может выполнять и другие функции, например, доставлять в текст «набор аккумулированной исторической, этнографической, географической, коннотативной и иной сопутствующей информации, и потому участвует наравне с другими средствами в «конструировании» хронотопа литературного произведения» [11]. По мнению ученого, онимная лексика чрезвычайно важна для формирования художественной картин мира, поскольку помогает определить «степень корреляции между информацией о названных собственными именами объектах, включая их семантику и поэтическую этимологию, и фундаментальными онтологическими и семиотически-ценностными категориями бытия, структурирующими мироощущение и мировосприятие человека» [11].

Анализ взаимодействия всех этих систем позволяет точнее понять замысел автора и цель введения в текст той или иной ономастической единицы. В этой связи важной задачей исследователя-ономатолога является выбор определенного подхода к анализу ономастических средств текста, гарантирующий идентификацию индивидуально-авторского своеобразия ономастикона того или иного писателя. В исследовании «Семантика антропонимов в художественном тексте: проблемы описания [3] анализируются существующие в современной литературной ономастике подходы к описанию онимов в художественном тексте, выделяя стилистический метод, апеллятивно-онимные механизмы, выявление ономастического пространства [3, 25–26]. Под ономастическим пространством понимается «временной континуум, существующий в сознании людей разных культур и в разные эпохи заполненный по-разному. Помимо реально существующих/существовавших объектов, в ономастическое пространство могут входить имена гипотетических объектов и субъектов» [2, 9].

Рассматривая понятие «ономастическое пространство» применительно к художественному произведению, С.П. Васильева, Е.В. Ворошилова расширяют его границы, отказываясь от традиционного обозначения данным термином совокупности имен отдельного художественного текста. По их мнению, ономастическое пространство

художественного произведения – это не только онимы, но и их системные связи: «доминирующая роль в ОПХП [ономастическое пространство художественного произведения. – Н.Б., С.С.] принадлежит системно-образным отношениям поэтонимов <...> Системность позволяет выявить мотивы отбора поэтонимов, а также описать и раскрыть их стилистические возможности в конкретном ономастическом пространстве художественного произведения [7]. На наш взгляд, приписываемый понятию «ономастическое пространство» функционал приводит к неоднозначности его понимания, в связи с чем логичным является введение нового термина «ономастическая модель мира», под которой можно понимать не просто совокупность имен собственных определенного художественного произведения, а иерархическую структуру, обладающую системными признаками, проявляющимися в индивидуально-авторском ономастическом коде. В нашем случае конкретизируем термин и поясним, что в исследовании речь идет об ономастической модели мира писателя, выявляемой на основе анализа его текстов. (Ср. «модель мира», – «сокращенное и упрощенное отображение всей суммы представлений о мире внутри данной традиции, взятых в их системном ... аспекте» [25, 161]. Индивидуально-авторская ономастическая модель мира – это своего рода «скелет» художественного произведения, на который «наносится» весь текст, давая возможность говорить, в том числе, об апеллятивно-онимном взаимодействии.

Предлагаемая гипотеза о существовании индивидуально-авторской ономастической модели мира базируется на положениях Воронежской ономастической школы, основатель которой проф. Г.Ф. Ковалев считает, что употребление имени собственного в художественном тексте предопределяется взаимодействием четырех факторов: авторским сознанием, системностью именника, социальными характеристиками, хронотопностью [14]. Очевидно, что продуктивный комплексный анализ ономастикона художественного текста возможен при рассмотрении указанных факторов в совокупности, но, как отмечает С.А. Скуридина, продолжая наблюдения Г.Ф. Ковалева, «имена собственные могут выступать средством актуализации мифологической картины мира, а также важными элементами конструирования авторского мифа и ономастического хронотопа – пространственно-временного единства, создаваемого в художественном тексте системой онимов» [21, 12]. Кроме того, отметим, что исследователи Воронежской ономастической школы особое внимание уделяют собственным именам, функционирующим в русской художественной литературе, исследование которых способствует не только более глубокому проникновению в художественный текст, но и раскрытию секретов творческой лаборатории того или иного автора. По мнению С.А. Скуридиной, существует «ономастический код – особая система ономастических единиц, с помощью которой представлена автором и может быть выявлена читателем знаковая для художественного текста комбинация смыслов, переданная через авторские онимы» [21, 12]. И здесь важно обратить внимание на индивидуально-авторское своеобразие формирования ономастикона. По мнению ведущего ученого Донецкой ономастической школы В.М. Калинкина, «среди онимного материала в языке писателя почти неизбежно встретятся формально одинаковые, но различные по свойствам собственные имена» [12]. Кроме того, автор может именовать героя по имени, по фамилии, по прозвищу, даже по номеру; кто-то из персонажей до старости носит уменьшительно-ласкательное имя. Очевидно, что таким образом автор художественного произведения демонстрирует смыслы, которые он вкладывает в именование героя, и эти смыслы связаны с судьбой героя и смыслом художественного произведения. Среди существующих на эту тему исследований отметим, например, работу О.А. Ковалева [20], который выделил следующие функции онима в художественном тексте: 1) основной способ идентификации персонажа, 2) выражение его репутации и социального статуса, отношения к нему других, 3) способ авторской характеристики героя [20]. Ученый отмечает также, что «важным моментом оказывается... выбранный автором способ номинации героя (полное имя – фамилия, имя, отчество, или только какой-то один из его элементов; замена имени прозвищем или указанием на социальный статус героя и т.д.)» [20].

Завершая рассмотрение проблемы взаимосвязи терминов «ономастическое пространство художественного текста» и «индивидуально-авторская ономастическая модель мира», отметим, что оним в тексте художественного произведения выполняет важные функции, определяя своеобразие не только ономастикона, но и апеллятивной системы. Понимание замысла автора, создающего ономастическое пространство текста, является приоритетной задачей ученого, исследующего художественный текст с точки зрения литературной ономастики. В этой связи важен терминологический аппарат, используемый ономатологами. На наш взгляд, существующие на данном этапе развития науки термины недостаточно полно охватывают происходящие в литературной ономастике процессы, поэтому считаем возможным введение термина «индивидуально-авторская ономастическая модель мира», который позволит более точно понять принципы введения автором в ткань художественного текста той или иной ономастической единицы и отразит своеобразие мировоззрения художника слова.

1. Болховитинов Е. О личных собственных именах славяноросов // *Вестник Европы*. 1813. Ч. 60. С. 16–20.
2. Ботова Е.И. *Имя собственное как единица структуры художественного текста*. Санкт-Петербургский государственный университет. 2016.
3. Бурцев В.А. Семантика антропонимов в художественном тексте: проблемы описания // *Philologos*. Елец, 2022. 3(54). С. 23–30.
4. Васильева Н.В. Институт языкознания РАН Москва, Россия vasileva-natalia@iling-ran.ru <https://orcid.org/0000-0002-8481-1438> *Метаязык литературной ономастики в лексикографическом представлении*. 2022.
5. Веселовский С.В. Ономастикон. URL: https://vk.com/doc-22926171_186921295 (дата обращения: 15.09.2022).
6. Виноградов В.В. *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. М., 1963.
7. Ворошилова Е.В., Васильева С.П. *Литературная ономастика: учеб. пособие для студентов филологических специальностей*. Красноярский гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева. Красноярск, 2009.
8. Востоков А.Х. *Задача любителям этимологии* // *Санкт-Петербургский вестник*. СПб., 1812. С. 7.
9. Гарвалик М. К вопросу о современной ономастической терминологии // *Вопросы ономастики*. 2007. № 4. С. 5–13.
10. Дырдин А.А. Хронотоп воды/реки в раннем творчестве А. Платонова // *Филологический класс*. 2016. № 4(46). С. 62–71.
11. Калинин В.М. Евгений Степанович Отин – ономаст: попытка научной популяризации в миноре // *Вопросы ономастики*. 2015. № 1(18). С. 234–246.
12. Калинин В.М. Знакомьтесь: поэтонимология // *Вестник Тамбовского университета. Серия «Филологические науки и культурология»*. 2016. Т. 2, Вып. 4(8). С. 18–27.
13. Ковалев Г.Ф. *Аспекты изучения имен собственных в художественных произведениях* // *Избранное. Литературная ономастика*. Воронеж, 2014. С. 3–27.
14. Ковалев Г.Ф. *Литературная ономастика – поле исследований для литературоведов и лингвистов* // *Русистика без границ*. 2017. № 2. С. 30–40.
15. Ломоносов М.В. *О происхождении притяжательных, отечественных и отеческих имен и женских от мужских* // Ломоносов М.В. *Полное собрание сочинений*. Т. 7. Труды по филологии. М.–Л., 1952. С. 469–473.
16. Матвеев А.К. Ономастика и ономатология: терминологический этюд // *Вопросы ономастики*. 2005. № 2. С. 5–10.
17. Матвеев А.К. *Ономатология*. М., 2006.
18. Подольская Н.В. *Словарь русской ономастической терминологии*. 2-е изд. М., 1988.
19. Попов С.А. Основные направления Воронежской ономастической школы // *Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика*. 2018. № 4.
20. *Поэтика имени: Сб. науч. тр. / под ред. Г.П. Козубовской и И.Н. Островских*. Барнаул, 2004.
21. Скуридина С.А. *Ономастический код художественных текстов Ф.М. Достоевского: дисс. ... докт. филол. наук*, Воронеж, 2020.

22. Скуридина С.А. Специфика терминологии литературной ономастики // *Актуальные вопросы современной филологии и журналистики*. 2020. № 1(36). С. 105–117.
23. Суперанская А.В. *Общая теория имени собственного*. М., 2007.
24. Супрун В.И. Ономастическое поле русского языка и его художественно-эстетический потенциал. Волгоград, 2000. С. 8–9.
25. Топоров В.Н. Модель мира // *Мифы народов мира: Энциклопедия*. М., 1980. Т. 2. С. 161–166.
26. Топоров В.Н. О палийской топономастике // *Ономастика Востока: Исследования и материалы*. М., 1969. С. 33–34.
27. Топоров В.Н. От имени к тексту // *Имя: Семантическая аура* / отв. ред. Т.М. Николаева. М., 2007. С. 4–8.
28. Фомин А.А. Всегда ли литературная ономастика тождественна поэтической ономастике? // *Вопросы ономастики*. 2009. № 7. С. 57–67.
29. Фонякова О.И. *Имя собственное в художественном тексте*. Л., 1990.

С.В. Жилияков
S.V. Zhilyakov

**ПОЭТИКА СТИХОТВОРНОГО «ВОСПОМИНАНИЯ»:
 ОСНОВНЫЕ ЖАНРОВЫЕ АТТРИБУТЫ**

**POETICS OF POETIC "MEMORIES": THE MAIN GENRE
 ATTRIBUTES**

В статье исследуется стихотворное «воспоминание». Поэтика его непосредственно связана с генетическим источником – элегией, мотив которой присутствует в структурно-содержательном единстве произведения. В мнемонической основе жанра в стихотворном «воспоминании» преобладает, лучше сказать довлеет, ретроспективная рефлексия, направляющая лирический субъект вглубь автобиографической экзистенциальной истории, которая и выступает предметом воспоминания. Само же воспоминание как психический процесс в силу заданной автором самодостаточности обладает способностью быть своего рода поступком, выраженным в слове (перформативом), сходным с иллюкативным актом – прагматическим речевым высказыванием, интегрирующим в свое целое одновременно субъект, объект, цель коммуникации, тематический образ. Этот особый (субстанциональный) статус утверждает жанровую автономию стихотворного «воспоминания», эмансипированного от элегии на определенном этапе исторического развития последней (в русской литературе – первая треть XIX века), регламентирует состав его содержания. Его особенность в том, что мотивный состав в условиях относительно свободной рефлексии стихотворного «воспоминания» оказывается разнородным, однако достаточно определенным, задающийся темой и ретроспективной репрезентацией времени. Так, на основе анализа нескольких произведений жанра выясняется, что непосредственным и частым «участником» событий прошлого в стихотворном «воспоминании», помимо элегического, является идиллический мотив и хронотоп со свойственными для них локусами уютного домашнего уголка детства, поэтизацией спокойной жизни на лоне природы («Воспоминание» Ф.Н. Глинки), на фоне которых часто выделяется образ дома, с которым связана ностальгия лирического «я» по прошлому и который выступает символической психологической защитой личности от внешних неблагоприятных обстоятельств жизни. Последние эксплицируются в жанровом мотиве баллады, нередко структурно-семантически противостоящем идиллической умиротворенности, вызывающем контрастирующее по отношению к нему внутреннее чувство напряжения и тревоги («Воспоминание» И.А. Бунина). Присутствие же валежного мотива в исследуемом жанре оказывается порождением тематического регламента воспоминания о любовном расставании («Воспоминание» Я. Полонского, «Воспоминание» М. Кузмина). Перечисленные жанровые атрибуты в различных вариациях составляют поэтику стихотворного «воспоминания».

Ключевые слова: стихотворное «воспоминание», жанровый мотив, поэтика, идиллия, элегия, хронотоп.

The article explores the poetic "memory". Its poetics is directly connected with the genetic source – elegy, the motive of which is present in the structural and meaningful unity of the work. In the mnemonic basis of the genre, in the poetic "memory", retrospective reflection prevails, or rather dominates, directing the lyrical subject deep into the autobiographical existential history, which acts as the subject of remembrance. Memory itself as a mental process, due to the self-sufficiency set by the author, has the ability to be a kind of act expressed in a word (performative), similar to an illocutionary act – a pragmatic speech utterance integrating into its whole at the same time the subject, object, purpose of communication, thematic image. This special (substantial) status asserts the genre autonomy of the poetic "memories", emancipated from the elegy at a certain stage of the historical development of the latter (in Russian literature – the first third of the XIX century), regulates the composition of its content. Its peculiarity is that the motivic composition in the conditions of relatively free reflection of the poetic "memories" turns out to be heterogeneous, but rather definite, set by the theme and retrospective representation of time. So, based on the analysis of several works of the genre, it turns out that the direct and frequent "participant" of the events of the past in the poetic "recollection", in addition to the elegiac, is an idyllic motif and chronotope with their characteristic loci of a cozy home corner of childhood, poetization of a quiet life in the bosom of nature (F.N. Glinka "Memories"), on against the background of which the image of the house often stands out, which is associated with the nostalgia of the lyrical "I" for the past and which acts as a symbolic psychological protection of the individual from external unfavorable circumstances of life. The latter are explicated in the genre motif of the ballad, often structurally and semantically opposed to idyllic tranquility, causing an inner sense of tension and anxiety contrasting with it ("Memories" by I.A. Bunin). The presence of the farewell motif in the genre under study turns out to be a product of the thematic regulation of the memory of a love breakup ("Memories" by Ya. Polonsky, "Memories" by M. Kuzmin). The listed genre attributes in various variations make up the poetics of the poetic "memories".

Key words: poetic "memories", genre motif, poetics, idyll, elegy, chronotope.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-56-1-47-55

Отправным пунктом в развитии стихотворного «воспоминания» в русской поэзии можно считать «Воспоминание» (1828) А. Пушкина. Несмотря на то, что в нем имеются очевидные признаки элегии, в числе которых экзистенциальная тоска по недостаточности «внутренней заданности бытия (я) относительно его внешней границы» [16, 70], «хронотоп уединения» [16, т. 1, 71], отражающий социальное отчуждение лирического «я» по причине его опустошенности, непроясненности [17, 9], оно все же обладает рядом особенностей, позволяющих говорить о вызревании в его лоне стихотворного «воспоминания». К ним относится художественная самодостаточность психологического процесса воспоминания (то, что О.В. Зырянов называет «феноменологизацией жанрового сознания», когда динамика «жанра протекает в творческом сознании поэта» [8, 11]) – такая, что, будучи представленная в персонифицированном виде, подчиняет без остатка лирическую рефлексию произведения. Субстанциональность психологического процесса, конечно, веский, но недостаточный критерий, по наличию которого можно судить о жанре стихотворного «воспоминания», поэтому ниже речь пойдет о той совокупности атрибутивных показателей, которые так или иначе на постоянной (или акцидентной) основе присутствуют в поэтике жанра, делая ее узнаваемой.

Начнем *ab ovo* (с самого начала) – с заголовка, которым, как известно, часто маркируется жанр. Такие имена существительные, называющие лирические произведения, как *напутствие, наставление, поучение, напоминание, воспоминание*, принадлежат к разряду отвлеченных/абстрактных, выражающих «понятия, обозначающие действие или признак в отвлечении от действителя или носителя признака» [2, 465]. «Оязыковленные» ими явления и процессы «приобретают исключительно антропоцентрическую природу <...>, имеют преимущественно интроспективную сущность» [1, 83], содержатся исключительно в фокусе экзистенциально-феноменологического измерения сознания автора, лишены конкретно-предметного референта в действительности. В них, думается, поэтому запечатлены не только наименования коммуникативных актов и сам их результат. В таком виде они, похоже, становятся номинацией иллокутивных (речевых) актов,⁶ выражающих одновременно говорение и само его намерение, цель и замысел. Такой своеобразный «поступок словом», эксплицирующий слово как действие [11], переносит это свойство на целостное высказывание, являющееся в нашем случае произведением. В связи с чем организация художественного материала, продуцируемая высказыванием «воспоминания», предполагает особую конституцию поэтики произведения, рефлексия которого концентрируется на самом психологическом акте, перенесенном на язык художественной литературы, под влиянием которого оказывается и субъект лирической речи, и объект. Так как воспоминание, исходя из вышесказанного, в экзистенциальном аспекте способно пролонгировать жизнь субъекта, то время в нем обладает особенностью удлинять впечатления прошлого, застывшего в событии, что подчеркивается наложением глагольных перфектов. Это одно из атрибутивных свойств жанрового стихотворения на уровне грамматики текста.

Действительно, сам процесс воспоминания как основной замысел произведения начинается с заголовка, образующего с основным текстом (например, в «Воспоминании» Ф. Глинки первая строка, следующая после заголовка, начинается с показательной манифестации «Я вспоминаю сенокосы...») органическое художественное целое. Можно сказать, что само произведение является развернутым продолжением заголовка, в котором уже звучит жанровое задание, понятное автору и читателю.

Являясь генетически связанным с элегией, «воспоминание» стихотворное в своей основе содержит медитативную рефлексию о прошлом, вбирает в себя автобиографические черты. Жанровая «концепция» его отражает мнемоническую реакцию на такое событие из прошлого, которое нередко вызывает переосмысление и ревизию ценностных жизненных установок лирического «я», способствующих становлению самосознания в качестве перформативного события. Как правило, стихотворное «воспоминание» не имеет регламентированного хронотопа по причине произвольности психического процесса самого воспоминания, отраженного в художественном материале. Однако и здесь есть свои детерминации и общие закономерности – маркеры, делающие узнаваемым произведение: время и пространство «действия» жанра часто обусловлены ностальгическим свойством человеческой психики, в соответствии с которым в памяти воспроизводятся родные места, близкие и родные люди («Я помню время золотое...» Ф. Тютчева; «Воспоминание. Австралия» И. Бродский.), примечательные события знакомства, встречи (И. Коневской «Воспоминание») и расставания (Я. Полонский «Воспоминание»), локусы детства («Воспоминание» И. Бродского, «Опять знакомый дом, опять знакомый сад...» Н. Огарева) и т.д. На этом имажинативном фоне особенно выделяется образ дома, его экстерьер и интерьер. В него, как в психологическое убежище сознания от жизненных невзгод, возвращается лирическое «я», словно руководствуясь тем, что первичной функцией дома

⁶ По Дж. Остину, глагол *упоминать*, являющийся синонимом *вспоминать /воспоминать*, от которого произведено отглагольное существительное *воспоминание*, классифицируется как экспозитив, использующийся «в актах объяснения...» [11, 126].

является «защита его обитателей» от опасностей «внешнего мира» [3, 134]. Так, в «воспоминании» встречаются следующие строки, связанные с образом дома и его дериватами. «Вспоминается... широкость вершин / Вязовых рощ по-над мельницей, и как во дворе...»⁷ («Воспоминание» Ф. Гельдерлина), «Я не забыл тебя, соседка городская, / Усадьба белая...» («Воспоминание» Ш. Бодлера), «Веет в *горницу* свежим дыханьем...» («Воспоминание» И. Бунина), «*Дом* был прыжком геометрии...» («Воспоминание» И. Бродского) и т.д.

Образ дома является в «воспоминании» производным от архетипического образа камня, конденсирующего мнемоническую рефлекссию, что обуславливает его присутствие в жанре. Нередко вместо образа дома встречаются его дериваты. К примеру, в стихотворении «Я помню время золотое...» (1836) Ф. Тютчева он представлен руиной замка, «на мшистый опершись гранит» [20, 99] которого, стояла героиня, иллюстрируя таким образом причастность человека к памятному потенциалу истории.

Помимо «памяти элегии», которая, будто тень, сопровождает «воспоминание», часто в нем присутствует мотив идиллии. Например, «Я вспоминаю сенокосы...» Ф. Глинки мотивировано ценностной архитектурой идиллии, влекущей сознание лирического «я». Мнемоническая ценность идиллии ярче в контрастном противопоставлении природной размеренной жизни удручающему суетностью урбанизму: «Вдали заботен темный город; / Но на покосах шелковых / Всяк беззаботен, бодр и молод / Под звуком песен удалых» [6, 123–124]. Антитеза подчеркнута на лексико-семантическом («заботен – беззаботен») и синтаксическом (противительный союз «но») уровнях.

В структурно-содержательное единство с первой строки стихотворного текста «Опять знакомый *дом*, опять знакомый *сад*...» (1856) Н. Огарева вплетается идиллический мотив, усиленный образом сада, отсылающего к метонимии Эдема, хотя, как видно из общего контекста произведения, лирическое «я», скорее, тяготеет к воспоминанием родных мест: «И все же здесь меня преследует тоска – / Припадок безыменного недуга...» [14, т. 2, 118]. Все же родные и милые воспоминанию образы дома и сада здесь оказывают терапевтическое (целебно-успокоительное) воздействие, подготавливают лирическое «я» к дальнейшему доверительному разговору с читателем.

Если идиллическому мировидению отвечает упоение внутренним порядком жилища, выраженное перформативом покоя и тишины [19, 20], любованием его убранства с преобладанием дескриптивного способа подачи лирической речи, то «воспоминанию» в большей мере импонирует представление целостного *нарративно-событийного* дискурса и соответствующего ему мирообраза, соотносимого чаще всего с уютным уголком детства, родными локусами и т.д., не изолированного от контекста экзистенциального бытия прошлого, а составляющего с ним единое органическое целое. Целостность «воспоминания» обусловлена вытекающими друг из друга событиями, действиями, возникающими в ходе непрерывного одноименного психического процесса, вызванного состоянием особой пассаистской рефлексии, пребыванием души в местах былых разочарований и приносящих радость обстоятельств.

Таким образом, можно сказать, что идиллия входит партикулярно в «воспоминание», представляясь его мотивом и отражая единство двух взаимосвязанных мироотношений [7]. Частным вариантом воспоминания, но не растянутого во времени,⁸ а воспроизводящего уже результат свершившегося действия памяти, является стихотворение с типологическим названием «Память». Оно может быть идентифицировано через отношение к жанрово определяемому «воспоминанию», поскольку обладает рядом тождественных с ним признаков, придающих ему эстетическую и эпистемологическую завершенность. Это, в

⁷ Здесь и далее курсив наш. – С.Ж.

⁸ По словам Р.М. Рильке, измеряющего жизнь («поэтическое жительство») в категориях экзистенциального, процесс воспоминания в одноименном стихотворении («Воспоминание») представляет собой «одно мгновенье», которое «безмерно жизнь удлинит» [12, 253].

первую очередь, интенция рефлексии лирического «я»: она имеет также ретроспективное экзистенциальное измерение [9, 98], сопровождающееся автобиографическими характеристиками. Во-вторых, в поэтике обнаруживает себя центральный образ дома, представленный родным локусом детства, на фоне которого происходит актуализация всего анamnестического контекста.

В частности, стихотворение «Память» современного белгородского поэта К. Трофимова инициируется данным образом, вписанным в идиллический хронотоп: «Я слышу не раскаты грома, / А эхо стихшее войны, / Стою взволнованный у дома / В объятиях звездной тишины» [18, 218]. Находясь возле него, как укрытия, лирический субъект предается всякого рода мечтам и грезам, связанным с его личными переживаниями, поэтому закономерно, что воспоминания сопровождаются визионерскими мотивами: «Мне видятся среди дальних улиц / Их силуэты в полутьме» [18, 219]. (Речь идет о погибших солдатах – родных и близких лирическому «я»). Еще один маркер стихотворного «воспоминания» – архетипический образ камня, символизирующий и концентрирующий в себе энергию памяти, обычно представляемый рядом таких предикатов, как надгробие, монумент, собственно камень, памятный столб и т.д.; здесь ему соответствует памятный обелиск – сакральная инсталляция: «Пред ними, преклонив колени, / Застыл у обелиска я» [18, 219]. Наконец, заключительным аккордом звучат финальные стихи, наполненные основным патетическим смыслом: в нем сосредоточено ядро жанровой «концепции»: «Храним о них мы в сердце *память*, / О подвигах бессмертных их. / Меж плит вздымаясь, вьется пламя, / Мы *помним* всех их, как живых» [18, 219].

Простота формы и лексического состава слов организуются и упорядочиваются в стихотворную строку самым распространенным в русской поэзии размером 4-ст. ямба, семантизирующим возвышенное торжество заявленной в заголовке темы. Ему соответствует доверительная тональность лирического «я», с помощью которой оно делится с читателем дорогом сердцу воспоминаем.

«Воспоминание» И. Бунина, напротив, семиотически насыщено и осложнено, что отражено в связке мотивов – балладного и идиллического, разделяющихся образом рамы открытого окна – границей между враждебным (внешним) миром и локусом домашнего покоя, обусловленного имажинацией кровати и зажженных свечей: «Золотыми цветут остриями / У кровати полночные свечи. / За открытым окном, в черной яме, / Шепчет сад⁹ беспокойные речи» [5, т. 1, 353]. Рубежному хронотопу, на котором сосредоточен фокус зрения лирического «я», соответствует медианное, по сути пограничное, время перехода – «полночь»; лучшее время, когда индийский принц Гаутама впадает в состояние нирваны, осуществляя начало пути Будды – «просветленного», когда появляется Вифлеемская звезда на ночном небе, возвещающая рождение-приход в мир Мессии – Христа и т.д. Вдобавок полночь – самое благодатное время, соотношенное в поэтическом сознании с творческим экстазом (ср.: «Когда я ночью жду ее прихода...»: «Муза» А. Ахматовой).

Если домашняя умиротворенность, составляющая структурно-образную основу идиллического мотива, ограниченную внутренним пространством родного очага (образ свечей здесь, вероятно, является его метонимией), сообщает внутреннему чувству лирического «я» ощущение покоя и защиты, передающиеся в свою очередь реципиенту стихотворной речи, то «законное» пространство выражено прямо противоположным балладным чувством тревоги, беспокойства, враждебности («черная яма»¹⁰, «беспокойные

⁹ Сад, думается, отсылает к образу самой первой в христианской традиции идиллической картины ветхозаветного рая с центральным образом Эдема.

¹⁰ Образ черной ямы наверняка соотносится в авторском сознании с образом бездны, онтологической «проваленности», пропасти. А сад, погруженный в черную яму, может интерпретироваться двояко: 1) грядущие культурно-социальные перемены, приводящие к потерянному раю (особенно актуально для финальной пророческой мысли о революции); 2) жанровая контаминация идиллии и баллады как смесь противоречивых чувств, являющаяся лейтмотивом всего произведения.

речи)). Оттого и образ свечей в первой катренной строфе коннотатирован «золотыми острыями», в динамике преобразующимися в «золотые цветы» (второй катрен).

В конце концов, очарованный «дрожью растущей» свечей «молодой, беззаботный» образ лирического «я» намекает на грядущие в скором будущем грандиозные общественные перемены, случившиеся с наступлением революции, сыгравшей, как известно, роковую роль в жизни поэта.

Таким образом, стихотворное «воспоминание» проникнуто глубокими личностными автобиографическими «думами» о прошлом («Молодой, беззаботный, с отрадной / Думой-песней о песне грядущей» [5, т. 1, 354]), получающими свое художественное воплощение в окружении идиллического и балладного мотивов, разделяющих симптоматическое для жанра домовое пространство (на «внутри» и «снаружи»), как и все произведение, – на две структурно-семантические сферы.

Наибольшее количество мотивов как элементов структурно-содержательного единства жанра стихотворного «воспоминания» выявляется в «Воспоминании» М. Кузмина. Источником мнемонического события в нем служит сцена прощания влюбленных, имитирующая фольклорный реминисцентный аналог. Для этого в ход идет использование таких литературных средств, как повторы и приемы стилистического удвоения (психологический параллелизм, анафоры, рефрены), которые являются не только инструментом выразительности, но еще выполняют структурно-жанровую роль, являясь своего рода знаками, межевыми камнями, линиями разграничения разных текстовых образований (мотивов), входящих в состав произведения.

Элегическое введение, использующее прием психологического параллелизма, основанного на сходстве чувства тоски, возникающего от наблюдения картины увядания природы и любовного одиночества, иллюстрируется повтором на семантико-синтаксическом уровне: «Пожелтели листья в саду, покраснели, / по ночам мороз затягивает лужи...» [10, 156], которому вдобавок вторит квазианафора этих же стихов: «*Пожелтели – по ночам*». Утомительность ожидания возлюбленного в течение всего лирического сюжета удлиняется различными способами – от повторов созвучных аллитерациями и ассонансами глаголов, замыкающих сначала и конца строку: «Пожелтели... покраснели» до употребления избыточных слов и словосочетаний фольклорного происхождения: «Все гляжу...», «так все», «опять», «... уехал, где-то едет...» и рефренов: «Все гляжу за Волгу...» / «Как взгляну за Волгу...». Такое искусственное удлинение течения времени, его растягивание, способствует эффекту подражания психологическому процессу воспоминания, оно же является результатом присутствия жанрового мотива идиллии, симптоматичного для «воспоминания», а потому – не только по причине принадлежности произведения к поэзии XX века «приобретает черты пространственных искусств» [21, 8] – визуализирует природные просторы. Мотив идиллии оказывается вставленным в композиционную рамку рефренными строками: «все гляжу за Волгу, где леса чернеют / за широкой ramenью лугов и селений. / Милый друг уехал, где-то едет. / Как-то зиму долгую его прожду я! / Как взгляну за Волгу...» [10, 156]. Эффект инфляции времени переносится с лирической ситуации ожидания «милого друга» лирическим субъектом на центральную композиционную часть – мотива вальсы, возникающего в мнемоническом видении, также обрамленном рефренными стихами: «Как взгляну за Волгу, так опять все *вижу*... / "Прощай, наш голубчик!ов" / Как *взгляну* за Волгу...» [10, 156]. Используемый тонический ритм – сочетание дольника с тактовиком, стихи имитируют народные песни, посвященные теме разлуки с домом, любимой (Ср.: «Волга-матушка родимая течет, / Друга милого, касатика несет...»; «Собирался дорогой / Что на Волгу на реку...» [15, 142]), тем самым подкрепляют мнемоническое задание.

Наконец, четвертая, условно выделенная композиционная часть, заключает собственно воспоминание – с одной стороны она обрамлена уже известным рефреном: «Как взгляну за Волгу, так все *вспоминаю* и не оторваться, / и опять смотрю, и опять тоскую, / и на сердце разом так сладко и горестно» [10, 156]. Примечательно, что здесь мотив

воспоминания присоединяет элегический мотив, присутствие которого обозначено «общими местами» – автологической эмоцией тоски («тоскую»), смешением чувств («сладко и горестно»). Элегический мотив реализует мнемоническую стратегию по реконструкции жанрового генезиса, согласно которой стихотворное «воспоминание» «помнит» свой исход из лога элегии. Она же подчеркивается образованием композиционного элегического рондо произведения.

Таким образом, «Воспоминание» Кузмина представляет собой пространную – ввиду количественного применения мотивов – практическую реализацию исторического развития жанра, для которого характерен сплав мотивов элегии, идиллии, вальсы. В этом аспекте произведение, несомненно, использует механизм «памяти жанра», а в случае с реминисценцией фольклорного прототипа прощания с возлюбленным – и «память о жанре». Она ощущается рельефнее с использованием стилистических повторов, в одном из видов которых – рефрене – создается эффект звуковой выразительности через аллитерацию к, в, з, г, л, а («Как взгляну за Волгу...»), осуществляющий «расчет на непрерывное восприятие слова как звучащего» [4, 20], а также, вероятно, на запоминание.

Произведение буквально наполнено мнемоническими смыслами, оказывающимися принципиальными для поэтики стихотворения и исторической репрезентации жанра в целом. В частности, рефренные стихи – синтаксические повторы – выполняют ряд таких жанровых заданий: в структурно-композиционном плане разграничивают жанровые мотивы внутри художественного целого, в эстетико-психологическом аспекте ритуализируют чувства лирического «я».

Стихотворное «воспоминание» построено на максимальной имитации психологического процесса, в котором в единый комплекс оказываются связаны и сам речевой акт, и адресат, и адресант. Все средства, в особенности повторы на всех уровнях – лексико-семантическом, синтаксическом, фонетическом, применяемые автором для демонстрации длящегося во времени речевого акта «воспоминания», постоянно возвращающегося в ретенции к самому себе, свидетельствуют о возможности надления произведения свойством субстанциональности – такой самодостаточности, которая равновелика художественной целостности. «Воспоминание» М. Кузмина органично воплотило жанровый инвариант в стихотворение. Однако в нем не заявлен и фактически отсутствует архетипический образ дома, представленный в иных версиях жанра. Несмотря на то, что «воспоминание» отягчено переживанием ситуации расставания, перманентно присутствующим в поэтике повторов, томление в ожидании долгожданной встречи выражает надежду на ее скорое осуществление также с помощью этих же стилистических средств.

В отличие от элегии, мнемонически скорбящей о невозможности преодоления своей конечности (предельности) в сравнении с бесконечностью бытия, стихотворное «воспоминание» отчасти разрешает данную дилемму посредством анамнесиса того модуса прошлого, подпитывающего настоящее позитивными эмоциями надежды, ностальгии, желанием воссоздать утраченное, выраженными присутствием идиллического мотива. Это происходит благодаря использованию все тех же повторов.

Итак, в поэтике «Воспоминания» Кузмина имманентная память, использующая реминисценцию в качестве инструмента сохранения фольклорного источника (типичной ситуации расставания), внешне проявляющегося в поэтике повторов, взаимодействует с жанровой памятью, которая реализуется компоновкой мотивов элегии, идиллии, баллады, вальсы, собственно воспоминания и т.д.

Таким образом, осмысление стихотворного «воспоминания» в качестве лирической реализации развернутого иллокутивного акта дает основание говорить о его жанровой самодостаточности как действии, совершающемся высказыванием (перформатив) – с одной стороны. С другой, оно же предполагает, что художественная целостность произведения равновелика «воспоминаемой» картине реальности, которая будто конституируется языком, собирая воедино субъект и объект, чувства, события и предметы в фокусе ретенции, делая

различие между высказыванием и описываемой им действительностью весьма условным [13, 474]. Вследствие всего этого стихотворное «воспоминание» характеризуется рядом следующих присущих ему признаков. Ведущая психологическая реакция воспоминания на события прошлого, репрезентированная в ракурсе автобиографической ретроспективной рефлексии, обладает субстанциональностью, довлеет над иными эмоциональными состояниями, интегрируя их в себя. По этой же причине изучаемому лирическому жанру свойственна тематическая разомкнутость и гибкость, которые ограничены всего лишь мнемонической установкой, позволяющей ему сочетаться с другими жанровыми образованиями и элементами. Генетическая преемственность жанра от элегии по необходимости предполагает использование в структуре частоупотребительного мнемонического мотива, направляющего медитацию в экзистенциальное прошлое автора. По причине противоречивого характера самого феномена психического воспоминания – тематического ядра произведения, обладающего как позитивной (ностальгия, покой), так и негативной (тревога, обеспокоенность) интенцией, оно в своем составе содержит соответственно идиллический и балладный мотивы, инкрустированные в свою очередь образами и хронотопами – дома, родного очага и враждебным окружением внешнего мира. Дополненная любовной тематической коннотацией поэтика стихотворного «воспоминания» структурирует в своем основании мотивный композит валеты, который удерживается в памяти при помощи использования стилистических повторов. Взаимосвязь представленных мотивно-образных сегментов в структуре целого стихотворного «воспоминания» определяется их способностью участвовать в отображении основных сущностно-интенциональных свойств анамнестической рефлексии, реализующейся в концептуальном диапазоне – от желания испытать ностальгию по детским годам и родным местам до стремления повторить ощущение любовного томления в обстоятельствах разлуки.

Как показал анализ художественных текстов, идентифицируемых стихотворным «воспоминанием», выявленные в ходе исследования жанровые атрибуты в конкретном случае могут иметь вариативное применение, обусловленное спецификой индивидуально-авторского стиля и историко-литературным контекстом эпохи, на чем автор подробно не останавливался, поскольку это выходит за рамки данной работы.

1. Алефиренко Н.Ф. «Живое» слово: Проблемы функциональной лексикологии: монография. М., 2009.
2. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М., 2005.
3. Байбурун А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.
4. Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. М., 1995.
5. Бунин И. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. Стихотворения, 1888–1952; Переводы. М., 1987.
6. Глинка Ф.Н. Избранное. Петрозаводск, 1949.
7. Жиликов С.В. Структурно-типологическая взаимосвязь идиллии и стихотворного «воспоминания» (на примере произведений русской лирики) // Автор–текст–читатель: теория и практика анализа: Сб. ст. Калуга, 2020. С. 381–394.
8. Зырянов О.В. Пушкинская феноменология элегического жанра // Известия УрГУ. 1999. № 11. С. 5–12.
9. Иванюк Б.П. Жанровая репрезентация времени в мировой поэзии (опыт системного описания) // Антропология времени: сб. науч. ст.: в 2 ч. Ч. 1. / под ред. Т.Е. Автухович и др. Гродно, 2017. С. 95–104.
10. Кузмин М.А. Стихи и проза. М., 1989.
11. Остин Дж.Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. Теория речевых актов. Сб. ст. М., 1986. С. 22–130.
12. Рильке Р.М. Новые стихотворения М., 1977.
13. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2001.
14. Русская поэзия XIX века Т. 2. // Библиотека всемирной литературы. Т. 106. М., 1974.
15. Русские народные песни / сост. и введн. тексты В.В. Варгановой. М., 1988.
16. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: в 2 т. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004.

17. Толстогузова Е.В. Элегия: затянувшееся послесловие к истории жанра // *Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке*. 2009. № 3(7). С. 5–11.
18. Трофимов К.Б. Сказки и легенды. Старый Оскол, 2018.
19. Тюпа В.И. Генеалогия лирических жанров // *Известия Южного федерального университета. Филологические науки*. 2012. № 4. С. 8–31.
20. Тютчев Ф.И. Стихотворения. Письма. М., 1974.
21. Шмаков Г.Г. О некоторых чертах пространственно-временных отношений в поэзии XX века и об особенностях ее восприятия // *Михаил Кузмин и русская культура XX века: сб. тезисов и материалов конференции*. Л., 1990. С. 8–10.

Б.П. Иванюк
B.P. Ivanjuk

КАСЫДА И ЕЕ ЖАНРОВЫЕ ДЕРИВАТЫ: СЛОВАРНЫЙ ФОРМАТ

QASIDA AND ITS GENRE DERIVATIVES: DICTIONARY FORMAT

Публикация объединяет словарные статьи о касыде и производных от нее жанровых форм (кыта, мадх, фахр, хамрийя, хиджа, васф), разработанных в арабской и характерных для поэзии мусульманских стран. Дается их определение, прослеживается происхождение и история, описана тематика и поэтика (композиция и стиль), представлено вариативное разнообразие, отмечено типологическое сходство с европейскими жанровыми формами, приводятся факты скрещивания с другими жанровыми мотивами. По необходимости подключаются культурный и литературный контексты. Привлечен богатый историко-литературный и фольклорный материал.

Ключевые слова: поэтический жанр, касыда, кыта, мадх, фахр, хамрийя, хиджа, васф.

The publication combines dictionary entries about the qasida and genre forms derived from it (kyta, madh, fakhr, hamriyah, hijjah, wasf) developed in Arabic and characteristic of the poetry of Muslim countries. Their definition is given, their origin and history are traced, the subject matter and poetics (composition and style) are described, a variety of variations is presented, typological similarity with European genre forms is noted, facts of crossing with other genre motifs are given. If necessary, cultural and literary contexts are connected. A rich historical, literary and folklore material was attracted.

Key words: poetic genre, qasida, kyta, madh, fakhr, hamriyya, hija, wasf.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-56-1-56-62

КАСЫ́ДА (от араб. «целиться») – лиро-эпический жанр в поэзии мусульманских стран. Свое происхождение К. ведет из доисламской (джахилийской) устной арабской поэзии, отражавшей традиционные реалии коллективного бытия и ценностный кругозор аравийского бедуина-язычника. Публичные исполнения авторских К. сказителями (равиями), например, на бедуинских сходах, были призваны поддерживать племенную гордость и память. С принятием ислама (начало VII в.) устраивались ежегодные поэтические состязания сочинителей К., тексты-победительницы которых вывешивались на священном для мусульман камне Каабе (Мекка). К., признанные образцовыми (муа’ллаки – букв. «нанизанные»), вошли в антологии («Книга доблести», или «Китаб аль-Хамаса» Абу Таммама и одноименная, собранная его учеником Аль-Бухтури, IX, и др.). К. традиционно открывались сборники стихотворных произведений (диван), что является свидетельством ее высокочтимого значения в системе литературных жанров мусульманского Востока.

Основателем арабской К. считают Имруулькайса (VI), свой вклад в ее развитие внесли Зухайр ибн Аби Сульма, Антара ибн Шаддад (VI–VII), Аль-Мутанабби (X) и др.

К. представляет собою стихотворное произведение со сквозной рифмой, образованной по схеме: аа ва са... и т.д. (наиболее распространенная). Объем К. может достигать нескольких сот бейтов (двустихий). Первый бейт (матла), как правило,

определяет содержательное направление и общую тональность всего произведения. (В бедуинской традиции в роли зачина – созерцание покинутого жилища, к примеру, у Имруулькайса – «Спешимся здесь, постоим над золою в печали...» или у Лабида «Где станешь? Увы! Ни следа не осталось в Мина...», VII). Последний бейт (макта) может пунтировать текст суждением или поучением. К нормативным признакам К. относится и ее жанровая композиция, хотя она, как и жанровый стиль и тематический диапазон, на протяжении исторически длительного времени становления и развития К. подверглись ощутимым изменениям, в особенности, с появлением в конце VIII – начале IX вв. в арабской и персидской литературах нового орнаментального стиля («бади»).

Полная К. состоит из нескольких типовых частей. Первая – *насиб* или *тагаззул* (лирическое вступление, обычно – обращение к разлучённой отъездом возлюбленной или ее явление во сне, может быть – описание сезонной природы, праздника); вторая часть, переход к которой обеспечивается одно- или двубейтовой «прокладкой» (горизгах) – странствия бедуинов (эпический рахил), «дорожные жалобы», описание (васф¹¹) фауны и флоры, топографических меток и др.; третья часть – основная – **фахр** (самовосхваление) и **кад** (прославление коллективных подвигов, память о которых пробуждается у странствующего пустынею бедуина и его возможных спутников встречей с покинутым станом своего племени); обычно фахр и кад сочетался с поношением врагов (*хаджв* или **хиджа**); четвертая часть – **мадх** (панегирик предводителю племени), и, наконец, пятая (возможная) часть – **васф** (описание окружающего, своей верблюдицы или коня и т.д., что означает возвращение поэтической мысли к исходной точке своих блужданий). Таким образом, первая и последняя части К. образуют некое подобие композиционного кольца, нередко подчеркнутое и перекличкой начального и заключительного бейтов. Однако допускались перетасовка частей или их рассредоточение по всему тексту (чаще всего, васф), пропуск некоторых из них (к примеру, *насиба* в «отрубленной» К. – *муктазаб*), введение других тематических мотивов – плача (риса – восхваление мертвого) жалобы (*шикайят*), застолья (**хамрийят**), охоты (*тардийят*), или же обращение (талаб), обычно после *мадха*, к адресату (сановному лицу и др.) с пожеланием, просьбой о вознаграждении и т.п. Нередко текст инкрустируется сентенциями (*хикма*), загадками (*чистан*) и шарадами (*лугза*).

Свободное соединение частей в К. обусловило возможность преобразования каждой из них в самостоятельный жанр в форме короткого стихотворения (**кыта**). Так, формируются *фахр* («В цветущем Нахле жизнь моя сурова и мрачна...» Аль-Мутанабби, «Я царем царей в державе мудрых мыслей нынче стал...» азербайджанского поэта XII–XIII вв. Низами), *хиджа* («Отстань и отойди, будь от меня подале...», «Аллах тебе за все готовит наказание...» арабского поэта VII в. Аль-Хутайи; «Касыда поношения. Красотку, что плавной походкой мила...» Аль-Мутанабби), *хамрийя* («Тяжелой смолою обмазана эта бутылка...», «Он пьян с утра и до утра мертвецки, как бревно...» арабского поэта VII–VIII вв. Аль-Ахталя), *васф* («Осенняя касыда» персо-таджикского поэта XI в. Фаррухи – описание зороастрийского праздника Саде), *риса* (элегическая «Что грустишь, о голубка, на древе высококом?...» арабского поэта VI–VII вв. Антара ибн Шаддада), *мерсийя*, или траурный плач (по братьям – «Как душит по ночам воспоминаний гнет!..», «Глаза мои, плачьте, – еще пролилось...» арабской поэтессы VI–VII вв. Аль-Ханса), *бахарийя* – жанр календарной поэзии, типологически родственной западноевропейскому реверди¹² и славянской веснянке («К тебе приблизилась весна, улыбкой солнечной даря...» Аль-Бухтури, «И как судьба

¹¹ Позднее *васф* (араб. характеристика, признак) оформляется в самостоятельный жанр андалузской литературы. Ее происхождение связывают с завоеванием арабами Пиренейского полуострова (VIII в.), с восприятием ими европейских реалий, что и стало тематическим содержанием этой описательной поэмы (Ибн Зайдун, XI; Ибн Хафаджа, XI–XII).

¹² Реверди (франц. *reverdie* – повторное озеленение) – западноевропейский лирический жанр с доминирующей темой весны.

неотвратимо, пришла к нам новая весна...» Ас-Санаубари, «Весна вселяет в нас безумий череду...» Аль-Мутаза – арабских поэтов IX и X вв.).

Одной из наиболее представительных жанровых модификаций К. была панегирическая (мадх), что объяснимо служением поэтов при дворах халифов и что дало основание литературоведам квалифицировать ее как восточную оду. Первым панегиристом в арабской поэзии был ан-Нагиба (VI–VII), К. которого причислены к муаллакам (образцовым). Придворные К. становятся неотъемлемым атрибутом дворцового этикета во многих странах: «Касыда лести. *Коль хвалишь достойного – любовный зачин к чему?*» Аль-Мутанабби, «Бездушный рок разъединил меня с возлюбленной моей...» Аль-Фараздака, «В восхваление Шайха Сафиуддина Ардабили» таджикского поэта XIV в. Носира Бухори, поминальная «Али – он двух миров владыка...» азербайджанского поэта XIV–XV вв. Имадеддина Насими.

Полимотивный характер К. обеспечил дальнейшую разработку разных ее тематических вариантов. Так, со временем выделились: «винная касыда», или **хамрийя**, введенная в обращение арабским поэтом VIII–IX вв. Абу Нувасом («Касыда о винограде и вине» арабского и персидского поэта IX–X вв. Башшара Маргази, «Касыда вина. *Прославляя любовь, мы испили вина...*» арабского поэта XII–XIII вв. Аль-Фарида), «благочестивая касыда», или **зухдийя** («Стезя праведного» или «Большая касыда» Аль-Фарида) и близкие ей назидательная К. («Живи для всех. Не думай о себе...» персидского поэта XI в. Насира Хосрова, «Желанья твоего не спросит седина...» персидского ученого и врача X–XI вв. Ибн Сины, или Авиценны) и религиозная К. («Бурда» арабского поэта XIII в. Аль-Бусайри), философская К. («Друг сердца» персо-таджикского поэта XV–XVI вв. Физули, «Сердце мое – старец-наставник, а я его красноречивое дитя...» персидского и азербайджанского поэта XII в. Хакани Ширвани), охотничья К., или тардийя, зачинателем которой был Абу Нувас (касыда «Где станове? Увы! Ни следа не осталось в Мина...» арабского поэта-бедуина Лабида, VII; **кыта** «Лишь заря под кровом ночи...», «Соколиная охота с лучшей птицей не легка...», «Лишь только ночь подобрала край черного плаща...», «Лишь увидел я, что с неба отступают звезды прочь...» Абу Нуваса, VIII–IX; вводная К. в масневи¹³ «Баз-наме» или «Книга о соколе» афганского поэта XVII в. Хушкан-хан Хаттака), любовная К., выросшая из тагазула и трансформировавшаяся, по одной из версий, в газель, сохранившую тот же способ рифмовки, что и К. («Не воспетое поэтом есть ли что-нибудь на свете...» Антары ибн Шаддада, «Прощайся с Хурейрой! Заждался верблюд седока...» Аль-Аша), тюремная (хабсийя) К. («Тюремная касыда» персидского, творившего в Индии, Масуди Сальмана, XI–XII), «старческая касыда» (написанная в форме диалогического солилоквиума «О старости» персо-таджикского поэта IX–X вв. Рудаки), «весенняя касыда», или бахарийя, чаще всего соотносимая с новогодним праздником – новрузом («В благоухании, в цветах пришла желанная весна...» Рудаки), «поминальная касыда», или мерсийя («Напев убитого горем» Хакани Ширвани).

Со временем расширяется тематический диапазон К.: «Касыда о душе» персидского поэта и врача X–XI вв. Ибн Сины (Авиценна); «Излейте, кровавые слезы, закройте, усталые веки...» (о низшем сословии – «племени сасан») Абу Дулафа аль-Хозраджи, X–XI; «Землетрясение в Тебризе» азербайджанского поэта XI в. Гатрана Тебризи; хвалебные «Касыда живописцу» и «Касыда хлебопеку» таджикского поэта XVII–XVIII вв. Насафи; «На ковре самолете» арабского поэта XIX–XX вв. Фаузи аль-Маалюфа; политические «Багдад» и «Пламя над Иорданией» палестинского поэта XX в. Абу Сальма; автобиографическая К. «Бегство» Бадра Шакир ас-Саййаба, сатирическая «Феодал», написанная белым стихом, Мухаммада Мехди аль-Джавахири (Ирак, XX); сказочная К. «Лунное дерево» иракской поэтессы XX–XXI вв. Назик аль-Малайки.

¹³ Маснави́, масневи́ (араб. – сдвоенная) – жанр поэмы в восточной поэзии.

Встречаются, помимо посвячительных – поэтам, и К. на темы творчества и мастерства, типологически сходные с европейским жанром *ars poetica*¹⁴ (насиб К. персидского лирика X–XI вв. Фаррухи Систани «О поэзии. *С караваном одежды отправился я из Систана...*»), К.-подражания («Касыда плаща» иракского поэта XVIII–XIX вв. Абд аль-Баки аль-Омари – «Касыде плаща» египтянина аль-Бусыри, XIII) и К. с именами известных творцов жанра (ответная, адресованная Абу Зухейру, К. арабского поэта X. Абу Фираса «Приюта просил у любви я...», в которой упомянуты Аль-Фараздак, Ахталь и Джарир).

Происходит и ожидаемое скрещивание К. с описательными жанровыми формами, к примеру, травелогом («Путешествие в Египет» иракского поэта XIX–XX. Аль-Кязыми) и экфрасисом¹⁵ («Памятники Баальбека» ливанского поэта XIX–XX вв. Халиль Абдо Мутрана). Организуются К. и в циклы («Хабсийя» азербайджанского поэта XII в. Хагани, «Украшение листов собранием некоторых из моих стихотворений» нигерийского поэта и религиозного просветителя XVIII–XIX вв. Абдуллахи дан Фодио).

В связи с завоеванием арабами Пиренеев в VIII в. К. проникает в Испанию (К.-тавтограмма¹⁶ – на букву арабского алфавита «нун» – «Нуния» жившего в XI в. в Кордове Ибн Зейдуна), прививается в андалузской поэзии, отголоском чего является наличие этого жанра в лирике испанского поэта XX в. Ф. Гарсиа Лорки («Касыда о раненном водою», «Касыда о плаче» и др. в «Диване Тамариты»). Но все же в западной литературе, несмотря на опыт освоения этой жанровой формы («Фарис. Касыда, сочиненная в честь эмира Таджуль-Фехра, посвященная Ивану Козлову» А. Мицкевича, Польша XIX; «Касыды» Я. Ивашкевича, Польша, XIX–XX; написанная верлибром «Какая-то касыда» украинской поэтессы П. Килины, США, XX), К. остается экзотическим жанром. В современной русской поэзии к ней обращались Анри Волохонский и Алексей Хвостенко (ироническая «Касыда министру культуры»), Елена Долгих («Касыда о весне»), О. Ладыженский («Касыда о величии», «Касыда о бессилии» и др.), К. Григорьев («Кто славы за касыды ждет? Поэт Григорьев К.»).

КЫГ'А, или *МУКАТТА'ТА* (араб. – отрывок) – малая жанровая форма в лирике мусульманских стран.

По одной из версий, существовала параллельно древнеарабской (доисламской) **касыде**, по другой, более распространенной, происходит от какой-либо жанрово-композиционной части касыды (в основном, **хиджа** или риса, заплачка), отпочковавшейся и ставшей самостоятельным художественным целым. В отличие от касыды К., во-первых, однотемная, нередко приобретающая жанровые признаки **фахра**, **хиджы**, рисы (элегия), мерсийи (плач), дидактической хикмы¹⁷, а также прикладных – приглашения, прошения и др., во-вторых, характеризуется простой и цельной композицией, в-третьих, меньшая по стихотворному объему. Среднее количество бейтов¹⁸ в К. – 5–7, объединенных системой

¹⁴ Здесь: «*ars poetica*» (лат. – поэтическое искусство) – условное обозначение жанра на тему поэтического искусства.

¹⁵ Экфра'сис (греч. *ephrasis* – высказываю) – жанр, словесное описание произведений пространственных видов искусства.

¹⁶ Тавтогра'мма (греч. *tautos* – тот же самый + *gramma* – буква) – буквенный повтор в начале всех (или нескольких смежных) слов текста.

¹⁷ Хи'кма (араб. – мудрость) – жанр поучительного изречения в тюркской поэзии («Хикматы» турецкого поэта XII в. Ахмада Яссави, «Мудрые изречения» татарского поэта XVII в. Мэвла Колого). Типологически близок европейской гноме (греч. *gnome* – вывод, суждение) – один из афористических жанров, лаконичное изречение философско-дидактического характера.

¹⁸ Бейт (араб. – шатер) – дистих, являющийся ритмической единицей в поэзии Ближнего и Среднего Востока, аналогичный понятию стиха в европейской лирике (поэтому стихотворный объем творческого наследия поэта измеряется количеством созданных им бейтов).

рифмовки *ba, ca, da ...*; подчеркнем отсутствие обязательных для *касыды* и *газели* в первом бейте моноримических (*aa*) *миср*, т.е. полустуший.

В целом, в сравнении с героическим пафосом и нормативной поэтикой *касыды* К. обладает более гибкой структурой, позволившей ей адаптироваться к жизненной проблематике разных народов, расширить и разработать тематические и стилевые возможности поэзии, индивидуализировать авторскую рефлексию, что обеспечило ей широкое распространение в лирике мусульманских стран.

К жанру обращались: азербайджанские поэты Гатран Тебризи (XI), Муджиредин Бейлакани и Эфзеледдин Хагани (XII), Аббас-Кули-ага Бакиханов (XIX); персо-таджикские Рудаки (IX–X), Насир Хусров (XI), Санай (XI–XII), Анвари (XII), Ибн Ямин (XIII–XIV); персидские Шахид Балхи (X), Ибн Сина (Авиценна) (X–XI), Саади (вставки в масневи «Гулистан», XIII), Хафиз Ширази (XIV), Абдуррахмани Джами (XV), Фатхали-хан Саба (XVIII–XIX) а также таджикский поэт Носир Бухори (XIV), тюркский Алишер Навои (в цикле диванов «Сокровищница мыслей», XV), узбекский Хафиз Хорезми (XIV–XV). В европейской поэзии К. встречается преимущественно в испанской средневековой поэзии под влиянием арабской, к примеру, поэты еврейского происхождения Самуил Ганагид (X–XI) и Шломо ибн Габироль (XI).

МАДХ – жанр восхваления в поэзии мусульманских стран, восточный панегирик.

Первоначально и в дальнейшем был обязательной частью *касыды* в арабской поэзии, но существовал и как отдельный жанр наряду с выделившимся из доисламской *касыды* **фахром**, к примеру, «Друга и брата любимого я воспою...» арабского поэта-бедуина VI в. Сабита ибн Джабира, «Вы, о всадники, мощных верблюдов гонящие вдаль...» Аль-Фараздака, VII–VIII; в исламской поэзии: посвященные – халифу «Затем Мухаммада послал на землю к нам Аллах...», «Все упорствует Умама, все бранит меня часами...» Джарира, VII–VIII; чиновнику «О ездок, что мчался вскачь на верблюдице весь день...» Абу Таммама IX; эмиру «В начале *касыды* любовный запев...» Аль-Мутанабби, X.

Как самостоятельный жанр М. представлен также вставками, например, в поэме азербайджанского поэта XII–XIII вв. Низами Гянджеви «Сокровищница тайн», в иранской антологии Хомаи Мервези «Украшение восхвалений», составленной из произведений панегиристов, прославляющих Фатх-Али-шаха (XIX). Традиционным для М. началом является восхваление (тахмидия) Бога («Наставление на правильный путь» таджикского поэта XIV в. Носира Бухори).

Пользуется жанровой формой М. и новая литература. К примеру, иракский поэт XIX–XX вв. Ибрахим Салих Шукр своей политической сатире придавал жанровый пафос М., тем самым создавая иронический эффект (антифразис¹⁹), а его современник, башкирский поэт Мифтахетдин Акмулла сочетал М. с жанровыми мотивами жалобы и мактуба²⁰ («Прощение султану Габидулле»).

ФАХР (араб.) – жанр хвалебной лирики в поэзии мусульманских стран.

Формируется как структурная часть арабской доисламской *касыды* в сочетании с поношением врагов (**хиджа**) и с панегирическими **мадхом** и **рисой**, посвященной умершему и развившейся впоследствии в элегию, нередко траурную.

Изначальная жанровая тема Ф. – восхваление поэтом-бедуином своих воинских подвигов во благо племени, с которым он был связан общей судьбой. Поэтому Ф. нередко объединялся с **касдом**, воспроизводящим славные коллективные деяния («Нас больше, чем

¹⁹ Антифра́зис (греч. antiphrasis – буквально «антивыражение») – стилистическая фигура, употребление слова или словосочетания в противоположном ему значении (хвалы как осуждения, осуждения как хвалы), один из способов словесного выражения иронии.

²⁰ Макту́б – жанр башкирской поэзии, послание конкретному адресату.

камней на берегу морском...» арабского поэта VII–VIII вв. Аль-Фараздака). Сохраняется Ф. в структуре касыды и в дальнейшем («Мать вина» персо-таджикского поэта IX–X вв. Рудаки).

С принятием ислама в начале VII в. и развитием придворной поэзии усиливается жанровая позиция мадха, уже обращенного не к предводителю племени, а к титулованной особе – покровителю стихотворца, и мутируется роль Ф., который отныне сосредоточен, в основном, на восхвалении поэтом своего таланта, равновеликого объекту воспевания. Поэтому вполне ожидаемы в Ф. упоминание поэтов-предшественников («Когда времена погасили огонь Санаи...» азербайджанского поэта XII в. Хагани Ширвани) и сфрагида, т.е. вставочное имя автора в тексте («Я – божий слог, я смысл всего, субстанция времён...», «Я стих священный, я навек, свечение его огня...», «Я – бог, и, как Мансур, я говорю о том...» азербайджанского поэта XIV–XV вв. Имадеддина Насими).

Встречается Ф. и в русской поэзии (ироничный «Кто славы за касыды ждёт? Поэт Григорьев К.» К. Григорьева, ёрническая «Касыда министру культуры» А. Волохонского и А. Хвостенко.

ХАМРИ ЙЯ (араб. – винная поэзия) – поэтический жанр в арабо-, персо- и тюркоязычных литературах с тематической доминантой винопития.

Винная тема, отмеченная еще в доисламской касыде, появляется в стихах бедуинского поэта VII–VIII вв. аль-Ахталя («Он пьян с утра и до утра мертвецки, как бревно...»), становится жанровой в творчестве арабского поэта VIII–IX вв. Абу Нуваса, которого считают зачинателем Х. («Кубки, наши соколы, За вином летают...», «Пустыни воспевать? Но нет до них мне дела...», «Возвратите мне мой кубок...», «Покуда взор мой полный кубок не узреет...», «Пить чистое вино готов я постоянно...», «О упрекающий, в вино влюблен я страстно!»).

Тематические мотивы Х., в основном, аналогичны европейским, в частности, разработанным в сколии²¹. Основной из них – прославление вина как источника жизнелюбия и чувственных радостей, как высшей земной ценности: «Неприметный кувшин, искрометной наполненный влагой...» арабского поэта VII–VIII вв. аль-Фараздака, «Тех, кто любит наслажденья...», «Приятно охлажденное питье, а отчего – и сам я не пойму...», «Случая не упусти пить вино с подругой...» персидского поэта IX–X вв. Ибн аль-Мутаззы, «Прекрасно чистое вино, им дух возвышен и богат...» персидского поэта X–XI вв. Ибн Сины (Авиценна), «Мы рано утром в сад приходим...» арабского поэта XI–XII вв. Ибн Хамдиса, «Стоит царства китайского чарка вина...», «Стоит власти над миром хороший глоток...», «С тех пор, как на небе Венера и Луна, Кто видел что-нибудь прекраснее вина?» персо-таджикского поэта XI–XII вв. Омара Хайама, «Мне мудрец говорит, в пиалу наливая вино...», «Иди сюда, отшельник! Налей себе вина...» «Умираю от жажды – веселую чашу налей...» персидского поэта XIV в. Хафиза и др.

К устойчивым жанровым признакам Х. относится обращение к кравчему, обязанность которого возлагалась обычно на юношу («Виночерпий, бездонный кувшин приготовь...» Омара Хайама, «Как прекрасен виночерпий, тонкостанный, волоокий!» арабского поэта XI–XII вв., жившего в Андалусии, Ибн Хафаджы, «В кубки юноша прекрасный льет живительную влагу...» арабского поэта XI–XII вв. из Валенсии Ибн аз-Заккаки, газель «Веселей, виночерпий! Полней мою чашу налей!» Хафиза, тарджибанд (строфическое стихотворение с рефреном) «Принеси скорее, кравчий, чашу...» азербайджанского поэта XV–XVI вв. Мухаммеда Физули, «Не зевай, виночерпий, весна коротка – торопись!» узбекского поэта XV–XVI вв. Захириддина Бабура.

В дальнейшем под влиянием суфизма образ виночерпия (араб. – саки), приобретающего значение духовного наставника, воплощается в жанровом формате

²¹ Сколий(я) (греч. skolion от skolios – «кривой») – жанр европейской застольной песни.

масневи – саки-наме («Саки-наме» тюркского поэта XV в. Алишера Навои). Традиция саки-наме персонализирована именами персидского поэта XIII в. Фахр ад-Дина Ираки, индийского поэта XIII–XIV вв. Амира Хусрава Дехлави, персидского, XV в., Абдурахмана Джамии, персидского, XVI–XVII вв., Зухури Туршизи, турецкого поэта XVII в. Омера Нефи и др.

В ортодоксальном исламе в соответствии с законами шариата существовал запрет на винопитие, за исполнением которого следил мухтасеб (араб. – контролер), упоминаемый в стихотворении Хафиза «Мне вино куда нужней, чем хлеб...». Тем самым Х. вступает в конфликт с зухдийятом²² («Ах, друзья, вы не внимайте повеленьям благочестья...» Ибн аль-Мутаззы, «Приглашение на пир» еврейского, X в., поэта Испании Дунаша бен Лабрата, «Иль мечеть, или кабак» персидского поэта XII в. Хагани Ширвани, «Святоши, знающие шариат...» Хафиза).

ХИ'ДЖА, ХАДЖВ (араб. – осмеяние) – древнеарабский хулигельный жанр.

Происходит от исполняемого перед своими соплеменниками поэтом-бедуином (шаир) магического ритуала поношения врагов в ожидании сражения с ними. В доисламской поэзии входила в структуру **касыды** в связке с **мадхом**, нередко – и с **фахром**, позднее выделилась в самостоятельный жанр в формате **кыта** («Аллах тебе за все готовит наказание...» арабского поэта VII в. Аль-Хутайи) или сохранилась в касыде («Касыда поношения. *Красотку, что плавной походкой мила...*» Аль-Мутанабби, Ирак, X). С принятием ислама в начале VII в. и возникновением халифата Х. становится, как и мадх, жанром придворной поэзии, типологически сходным с европейским *исогосом* («Ты глыбой ненависти стал...» Абу Наваса, VIII–IX).

Вариантом Х. является накаид, адресованный поэту-сопернику, который обязан был ответить обидчику в той же стихотворной форме. Так, известна именная перебранка трех поэтов VII–VIII вв.: «Когда, почуяв гостя, пес залает у дверей...» Аль-Ахталь – Джариру и ответное «Неужто мог я не узнать родного пепелища...»; Джарир – Аль-Фараздаку «Вчера пришла ко мне Ламис, но не с добром пришла она...»; Аль Фараздак – Джариру «Я из племени сильных, из ветви с несмешанной кровью...» и «Ахталь, старый смельчак, несмотря на враждебные силы...» (в защиту уже почившего Аль-Ахталя).

²² Зухдийя'т (араб. зухд – воздержание) – арабская медитативная элегия. Основным тематическим содержанием жанра являются размышления о бренности земного существования и проповедь праведной жизни, духовного совершенствования и аскезы. Творцом жанра принято считать средневекового арабского поэта Абу-ль-Атахия (VIII–IX). Постепенно З. становится типичной и почитаемой жанровой формой, нередко приобретает религиозный характер, распространяется за границы арабского культурного региона.

Е.Е. Процин
E.E. Proshchin

**АКУСТИЧЕСКАЯ ТРИАДА «МИР – АВТОР – ТЕКСТ»
В ОДАХ М.В. ЛОМОНОСОВА**

**THE ACOUSTICAL TRIAD "WORLD – AUTHOR – TEXT"
IN M.V. LOMONOSOV'S ODES**

Предметом исследования является акустическое начало как жанрообразующий принцип од М. Ломоносова. Объектом исследования стали оды похвальные в творчестве классицистского поэта. Автор обосновывает каузальный характер произведения XVIII столетия, его параэстетическую обусловленность. Особое внимание уделено принципам авторепрезентации в творчестве Ломоносова и других писателей, началу процессу становления художественного произведения как полноценного и автономного. Ключевое направление исследования – доминанта аудиотактильности в одах Ломоносова и ее реализация в композиции торжественной оды, которая организована в рамках триады «мир — автор — текст», каждый из элементов которой участвует в создании стройной модели жанра. Новизна исследования заключается в предложенной идее композиционной триады. В статье впервые ставится вопрос о концептуальном влиянии акустической доминанты на структуру одического жанра, разобраны ее основные элементы и особенности их взаимодействия. Подробно проанализированы образные и мотивные аспекты, демонстрирующие преференцию голосовой стихии в произведениях Ломоносова, особенно в оде «Ода на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года». Особое внимание уделено и другим одам и сопутствующим им жанрам, наиболее благоприятным образом демонстрирующим реализацию анализируемой акустической триады.

Ключевые слова: аудиотактильность, классицизм, композиция, М.В. Ломоносов, ода.

Based on the material of solemn odes of classicist poet, the paper examines acoustical aspects of M. Lomonosov's odes as a genre defining principle. The author of the study points out causative nature of the 18th century poetical works and its para-aesthetical orientation. Then, the paper focuses on the principles of auto-representation in Lomonosov's legacy as well as in creative practices of the other writers of the same period and the process of establishment of literary works as independent and autonomous. The author devotes the key focus to the predominant character of the audile-tactile in the odes of Lomonosov and its embodiment in solemn odes, which are organised around the triad "world – author – text", all elements of which have a part in the composition of the genre model. The idea of this compositional triad provides the originality and the novelty of the study. The author of the paper suggests the idea of the conceptual influence of acoustical aspects on the structure of ode, analyses the main elements of it and the specificity of interconnection of acoustical aspects and structure of the ode. Close attention is

paid to the imaginary and motive aspects of the odes, providing the basis for the argument that vocal elements are prevalent in Lomonosov's odes, especially in "Ode on the Day of the Ascension to the All-Russian Throne of Her Majesty the Empress Elisaveta Petrovna, the Year 1747". Particular attention is paid to other odes and accompanying genres that most favourably demonstrate the realisation of the analysed acoustic triad.

Key words: *audile-tactile, classicism, composition, M.V. Lomonosov, ode.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-56-1-63-69

Одическая поэзия, будучи некогда центральным феноменом литературы, уже в начале XIX века быстро сдает свои позиции и практически остается за пределами внимания позднейших поэтов. Предпринятая еще позднее рецепция, она же ревизия XVIII столетия еще больше усугубляет эстетическое аутсайдерство жанра. Так, В.Г. Белинский в своей статье «Портретная галерея русских писателей. 1. Кантемир» декларативно возводит новую русскую литературу к творчеству упомянутого в названии статьи поэта. Критику представляется объективным деление литературы на сатирическую и риторическую. Он однозначно декларирует художественное главенство первой модели, которая, по его мнению, ближе к жизни, а не фантазии, и является причиной дальнейшего развития той линии русской литературы, которая совершенно логично приводит к реализму. Понятно, что Белинский ангажирован самим своим стремлением к выработке постромантических категорий и формул, но его статья в исторической перспективе сыграла весьма отрицательную роль, сведя деятельность М. Ломоносова, В. Петрова, Г. Державина и других адептов одического жанра к некоей вторичности, их расположению за пределами перспективного магистрала русской литературы. Меж тем работы Г. Гуковского и других «переоткрывателей» словесной культуры XVIII века показали уже почти сто лет назад, что ода есть важный и интересный феномен, ее история – один из любопытнейших сюжетов галантного столетия. Представить одописца только в рамках оценочно негативного, сервильного дискурса не представляется возможным. Более того, становление и развитие отечественной оды проливает свет на генезис того процесса, который можно обозначить как становление и упрочение самой первой модели авторской референции в русской европейской поэзии.

Однако для начала надо выявить актуальный для первой половины XVIII столетия «кузус» поэта, да и самой литературы. Представляется весьма неадекватным рассмотрение тогдашней ситуации как полноценной, то есть как вполне сложившегося «поля литературы». Конечно, ряд «игроков», то есть авторов, рефлексировавших свою эстетическую личность, тогда уже существовал, но по большей части эти автомаркеры функционировали лишь как элементы игры в литературную ситуацию. Иными словами, главным препятствием для авторефлексии оказывается вовсе не нормативная эстетика классицизма с ее жестким жанровыми требованиями a priori. По словам В. Живова, «в царствование Петра Великого литературная деятельность вновь перестает быть отдельной социальной ролью. Новые литературные тексты создаются: панегирики, полемические трактаты, пьесы для театра, исторические повествования. Их создание, однако, всегда выступает как добавочное занятие, как отдельные поручения, выполняемые лицами, в основном занятыми чем-то иным: епископами, дипломатами, чиновниками, преподавателями духовных школ, работниками печатного двора. Это возвращение к старой ("древнерусской") ситуации, видимо, не случайно. Эстетическая установка вновь становится вторичной, подчиненной, и на первый план выходит дидактическая функция литературных текстов» [2, 26].

С учетом подобных условий рассуждение о полноценной поэтике произведения представляется довольно рискованным занятием. Вряд ли можно говорить, что тексты русского XVIII столетия – такие же «произведения», как одновременная им литература Западной Европы. Они чересчур зависят от экстралитературных факторов, они не могут быть адекватно поняты, если мы будем исходить лишь из проблематики эстетической

автономии, коей они как раз не обладают совершенно. Можно предложить для такого понимания текста механизм параэстетической каузальности как ситуации дефицита эстетической автономии текста. «Фактически всякий текст в этой ситуации неизбежен как текст «на случай», но не стоит понимать случай ограниченно, как, например, действительный хроникальный факт, что периодически эксплицируется, начиная с названия произведения (самый классический случай – названия од похвальных и батальных, причинность появления которых вменяется самими политическими событиями). «Случаем» в таком понимании становится не исторический факт, но всякий рецептивный жест, связующий русского автора с матричной культурой» [5, 48].

То есть принципиально важным становится внешний контекст произведения. Кто заказчик (в широком смысле этого слова) и слушатель этого текста? Какова его прагматика, неотрывно связанная с биографией автора, его чаяниями вполне материальных благ как возможных последствий создания одических текстов? Подчеркнем, что принципиально важно не рассматривать такое существующее положение вещей как пример низкого и малоэтичного сервизма. Подобное толкование излишне прямолинейно. Просто не возникла еще возможность художественной автономии, и литература, как и многие другие социокультурные феномены, есть следствие и содержание реформы сверху на тот момент. Чтобы поэт стал рассматриваться как несомненно «видимая» величина, оказалось нужным смоделировать целый ряд литературных параметров. И во многом этот процесс складывался внутри одической парадигмы. По крайней мере, Ломоносов пришел к достаточно стройному представлению, что есть поэт как категория текста и голос власти. И крайне важно, что это еще не текст как письмо, то есть преимущественно визуальный объект. Конечно, саму поэзию Ломоносов понимает как феномен звучащего слова, исходит (используем термин М. Маклюэна) из специфики аудиотактильности, что и в его время, и в последующие этапы русской литературы оказывает мощнейшее влияние не просто на поэтический строй, а именно на особенности поэтической авторепрезентации, которую можно рассмотреть как направленность на пространство, обладающее особой конфигурацией.

Для классицистской и не только классицистской литературы авторепрезентация – это не политическая концепция, а скорее образ самой Империи, по отношению к которому конструируется особая позиция, не предполагающая эстетической автономии, будь то суперпозиция одическая или динамическая позиция романа-путешествия. То есть сохраняется непосредственность обращения к слушателю, а не зрителю, а контрнаправленным эффектом оказывается модус слушания самого автора, точнее его текстуально имплицитного двойника. Что высокие, что низкие жанры неизбежно демонстрируют общую тенденцию установки на акустический эффект. Для самого Ломоносова это факт настолько безусловный, что он совершенно не отделяет поэтическое от риторического, понимая и то, и другое как явление одного порядка: «Красноречие есть искусство о всякой данной материи красно говорить и тем преклонять других к своему об оной мнению. <...> Слово двояко изображено быть может – прозою или поэмою» [3, 91]. И это не только подчеркивает риторическую природу подобного текста, это явление более глубокое, позволяющее понимать социополитическую конфигурацию русской поэзии в целом. Пожалуй, ода похвальная репрезентирует ее в наибольшей степени, и объяснить это можно через оппозицию акустического и визуального начал с абсолютной доминантой первого элемента как решающего конструктивного фактора в создании поэтического образа мира Империи и ее поэта. Еще Ю. Тынянов подчеркивал концептуальный характер оды, в которой соотношение ее элементов выглядит преднамеренно системным: «Ода Ломоносова может быть названа ораторской не потому или не только потому, что она мыслилась произносимой, но потому главным образом, что ораторский момент стал определяющим, конструктивным для нее. Ораторские принципы наибольшего воздействия и словесного развития подчинили и преобразили все элементы слова. Произносимость как бы не только дана, но и задумана в его оде» [8, 241].

Мы хотим предложить своего рода модель, описывающую связь триады «мир – автор – текст». В классической версии первым ее элементом является некий «голосовой запрос извне», собственно, и делающий возможным акустический артикул поэта как отзыв на внешний запрос. Позднее добавляется и третий элемент, своеобразный перспективный отклик мира, инспирированный акустической интенцией поэта. Один из самых показательных примеров классической, состоящей из двух элементов модели — знаменитая «Ода на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года» М.В. Ломоносова. Уже в третьем десятистии произведения выводится акустически-жестовый персонифицированный образ имперской власти:

Тебя прияв обლობызала:
Мне полно тех побед, сказала,
Для коих крови льется ток.
Я россом счастьем услаждаюсь,
Я их спокойством не меняюсь
На целый запад и восток [4, 198].

Характерно, что Елизавета как гарант «тишины», то есть мирной внешней политики Империи, обеспечивает гомогенность и непрерывность российского хронотопа («я их спокойствием не меняюсь»). Высокий жанр неизменно апеллирует к непрерывности изображаемого мира, он не терпит деформаций, лакун и разрывов. Поэтому звук, не дополняющий жест, а являющийся центральным событием императорской космогонии, и есть тот медиум, который распространяется в универсуме беспрепятственно и без потери своих качеств. Это своего рода «полногласие», невозможное в контексте физических законов, но лирически абсолютно дозволенное. Одним из встречных эффектов имперского одического голоса становится отклик со стороны самого поэта, но это не появление второго, равноценного голоса. В оде нет ни намек на диалогизм: содержание, которое говорится, а точнее, как бы поется от лица одического поэта, фактически дублирует политическую повестку, спускаемую свыше. В нашем примере акустический артикул поэта возникает в пятой строфе:

Чтоб слову с оными сравняться,
Достаток силы нашей мал;
Но мы не можем удержаться
От пения твоих похвал. [4, 199].

Соответственно, это делает звук и голос безальтернативными; весь мир, точнее, его звучание редуцируется к голосу власти и изоморфному ей гласу одического поэта:

Вы, наглы вихри, не держайте
Реветь, но кротко разглашайте
Прекрасны наши времена [4, 199].

Любопытно, что в полном соответствии с поэтикой барокко это не только «природный» мир, но и мир понятийный, мир научных абстракций, и два этих мира не противопоставлены, а совершенно тождественны по отношению к механизму редукции:

Тогда божественны науки
Чрез горы, реки и моря
В Россию простирали руки,
К сему монарху говоря:

«Мы с крайним тщанием готовы
Подать в российском роде новы
Чистейшего ума плоды» [4, 200].

Логическим итогом всех перечисленных «голосовых» процессов становится полноценное введение в текст категории видения, которая генерирует классический образ российского пространства, характеристики которого, по сути, изоморфны принципу непрерывности мира в его акустической версии:

Возри на горы превысоки,
Возри в поля свои широки,
Где Волга, Днепр, где Обь течет;
Богатство, в оных потаенно,
Наукой будет откровенно,
Что щедростью твоей цветет [4, 202].

Тотальность российской географии является именно следствием подчиненности визуального принципа акустическому. Иными словами, в нем не обнаруживается аутентичных примет, потому что зрение еще никак не связано со «чтением», если понимать под последним интерпретацию лирической субъективной активности. Слух и голос есть начало линейности, геометрического и географического порядка. Изнутри барочной неправильности, асимметрии слух и голос создают возможность той конфигурации, которая приводит к более-менее упорядоченному, регулярному типу пространства, в котором зрение ничего не открывает, а скорее просто указывает на то, что уже стало доступным через слышание.

Интересно, что субжанровые одические модификации связаны с одной и той же логикой развертывания вышеупомянутой триады. Так, ода батальная, а не похвальная включает в себя тот же «голосовой запрос извне». В знаменитой «Оде на взятие Хотина» его источником оказывается даже не Кастальский ключ, что выглядело бы несколько каламбурно, а выходящая из звукового ландшафта Олимпа божественная мелодия самих муз:

Не Пинд ли под ногами зрю?
Я слышу чистых сестр музыку!
Пермесским жаром я горю,
Теку поспешно к оных лику [4, 18].

Посредником между аудиальным и визуальным оказывается влага того же Кастальского источника. Умываясь им, одический поэт обретает дар всепроникающего видения, которое может достичь даже северных стран. Кстати говоря, именно в этой оде мы видим зарождение пророческой образности, наличие сверхъестественной метаморфозы, так известной широкому читателю по «Пророку» А. Пушкина, где, впрочем, зрение все так же совершенно подчинено слуху, несмотря на солидный хронологический промежуток между этим текстом и одами Ломоносова. Иерархическая согласованность двух способов освоения хронотопа перестает быть константной только в послепушкинские времена, что лишней раз подчеркивает магистральное значение одической картины мира, так эффектно творимой поэтом еще в XVIII столетии.

Вернемся к батальной оде. Ее своеобразие заключается в том, что одический поэт еще не получил полновесную монополию на ответный глас. Этот мотив, задаваемый сразу, в первой строфе, как будто пробуждает к жизни тотальное звучание всего одического мира. Понятно, что описание битвы без ее акустического блеска попросту невозможно в рамках исповедуемого Ломоносовым стилевого барокко, но кажется, что без звука и голоса не

может обойтись ни один из феноменов батальной вселенной, невзирая на его одушевленность и неодушевленность.

Представляется очень важным существенное отличие батальной оды Ломоносова от пионерской «Оды торжественной о сдаче города Гданска» В.К. Тредиаковского. Несмотря на то, что уже у этого поэта может быть отмечено появление иерархической аудиально-визуальной модели, но она еще не реализована по-настоящему системно. Характерно, что в самой первой строфе «вижу» предшествует акустическому маркеру «слышу», чего нет у Ломоносова. Да и далее маркер визуальный неоднократно возникает в тексте, например:

Видишь, что Алциды готовы;
Жителей зришь беды суровы [7, 132].

В данном примере контекст визуального еще более актуализирован введением глаголов с практически неотличимой семантикой. Таким образом, безусловный примат аудиального в одах Ломоносова не прослеживается в произведениях Тредиаковского, которым свойствен как минимум паритет двух начал.

Отметим очевидную аналогию образов одического поэта и адресата ее од, российской императрицы. Она заключается в педалировании образов вершины, высоты. В случае с поэтом это именно гора поэзии, Парнас. Ключевой образ, связанной с главой государства, – это сам ее трон. Парнас и трон связует мотив восхождения, однако не стоит делать вывод, что тем самым Ломоносов тщится сравняться или каким-то образом конкурировать с императрицей. Дело скорее в безальтернативности «фигуры на возвышении»: поэт не пластически, а именно акустически уподоблен фигуре власти, то есть полностью ей подчинен в связи с проводимой аналогией. Подчеркнем, что вершина – идеальный локус для голоса, беспрепятственно распространяющегося во все пределы и концы. А на высшем уровне голос оказывается настолько гармоничен и согласован с универсумом, что как бы диалектически переходит в тишину, которая не отменяет голос, а является его своеобразным акм: «Скакание холмов и деревьев, рукоплескание рек и тому подобное не может смутить соразмерности, говоря ломоносовскими словами – стройности огромного и прекрасного универсума, его тишины. При этом тишина – это не просто порядок, но согласие, основывающееся на *взаимопонимании, взаимообщении* на одном и том же языке» [1, 47]. В стихотворении 1754 года вершина не только источник голоса, она попросту отождествляется с императрицей:

Не в сих ли образ всех Елисаветы зрим?
Она взошла к звездам величеством своим;
Мы крепостью ее от сопостат покрыты,
И в бедствия волнах бежим к ней для защиты;
От ней на подданных течет щедрот поток
И разливается на запад и восток.
Прекрасная гора, от бога утверждена,
Елисавет, венцем и славой увязенна,
Среди Российского Рая недвижно стой [7, 552].

Таким образом, голосовое, аудиотактильное начало не одна из многочисленных черт од Ломоносова, но ключевое его начало: «анализируя произведения XVIII столетия, совершенно недостаточно рассматривать их в рамках закономерностей жанровой литературы, но гораздо результативнее понимать их как аппликацию речевого события, которое извне завершает то, что потом станет литературным произведением без задействования механизмов подобного рода» [6, 10]. Несмотря на сознательную ориентацию на актуальные модели западноевропейской словесности, оды русского автора сохраняют в себе акустическую доминанту, свойственную предшествующей эпистеме, и тем

самым создается оригинальный стилистический конгломерат, воздействие которого на последующую отечественную поэзию будет иметь очень длительные последствия, вопреки до сих пор распространенному мнению о неплодотворности «высоких» классицистских матриц.

1. Бухаркин П.Е. *Поэзия Ломоносова: стилистика и проблематика торжественной оды* // *Литературная культура России XVIII века. Вып. 4.* СПб., 2011. С. 33–47.
2. Живов В.М. *Первые русские литературные биографии как социальное явление: Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков* // *Новое литературное обозрение.* 1997. № 25. С. 24–83.
3. Ломоносов М.В. *Краткое руководство к красноречию* // М.В. Ломоносов. *Полн. собр. соч.: в 11 т. Т. 7. Труды по филологии (1739–1758 гг.).* М.–Л., 1952.
4. Ломоносов М.В. *Полн. собр. соч.: в 11 т. Т. 8. Поэзия. Ораторская проза. Надписи (1732–1764 гг.).* М.–Л., 1959.
5. Процин Е.Е. *Феномен параэстетической и метапоэтической каузальности в русской литературе XVIII столетия* // *Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки.* 2017. № 6. С. 45–52.
6. Процин Е.Е. *Принцип «слабой границы» текста в русской литературе XVIII столетия* // *Палимпсест. Литературоведческий журнал. Н. Новгород, 2020. № 1(5).* С. 7–18.
7. Тредиаковский В.К. *Избранные произведения.* М.–Л., 1963.
8. Тынянов Ю.Н. *Ода как ораторский жанр* // Тынянов Ю.Н. *Поэтика. История литературы.* Кино. М., 1977. С. 227–252.

А.М. Саидов, Х.А. Юсупов
A.M. Saidov, Kh.A. Yusupov

ВОПРОСЫ РАЗГРАНИЧЕНИЯ ОМОНИМИИ И ПОЛИСЕМИИ В КУМЫКСКОМ ЯЗЫКЕ

DIFFERENTIATION OF HOMONYMY AND POLYSEMY IN THE KUMYK LANGUAGE

В статье рассматриваются вопросы разграничения полисемии и омонимии. На основе анализа обширного материала из кумыкского языка, а также частично из других тюркских, дагестанских и русского языков, авторы попытались показать различие между полисемией и распадением слова на две и больше лексем и обосновать свой взгляд на определение лингвистических критериев разграничения явлений полисемии и омонимии. В кумыкском языке немало нарицательных имен существительных и прилагательных, которые впоследствии перешли в разряд собственных, а именно – в имена личные. Несмотря на общий генетический корень, эти слова семантически не совпадают и воспринимаются по-разному. Поэтому такие слова следует отнести к омонимам. Наши выводы подкреплены иллюстративным материалом, почерпнутым как из лексикографических работ, так и других научных и краеведческих публикаций. Актуальность исследования определяется тем, что авторы впервые обратились к проблеме разграничения полисемии и омонимии в кумыкском языке. Признавая факт образования омонимов в результате расщепления значений слова, следует также признать трудности определения завершенности или незавершенности этого процесса. В лексике современного кумыкского языка достаточно много слов, которые пока не завершили процесс «переходной стадии» между омонимией и полисемией.

Ключевые слова: кумыкский язык, полисемия, омонимия, критерий разграничения, семантика, развитие

The article deals with the issues of differentiation of polysemy and homonymy. On the basis of the analysis of extensive material from the Kumyk language, as well as partially from other Turkic, Dagestan and Russian languages, the authors tried to show the difference between polysemy and the splitting of a word into two or more lexemes and justify their view on the definition of linguistic criteria for distinguishing the phenomena of polysemy and homonymy. There are a lot of common nouns and adjectives in the Kumyk language, which later passed into the category of proper names, namely– personal names. Despite the common genetic root, these words do not semantically coincide and are perceived differently. Therefore, such words should be attributed to homonyms. Our conclusions are supported by illustrative material drawn from both lexicographical works and other scientific and local history publications. The relevance of the study is determined by the fact that the authors for the first time addressed the problem of distinguishing polysemy and homonymy in the Kumyk language. Recognizing the fact of the

formation of homonyms as a result of the splitting of the meanings of the word, it is also necessary to recognize the difficulties of determining the completeness or incompleteness of this process. There are quite a lot of words in the vocabulary of the modern Kumyk language that have not yet completed the process of the "transitional stage" between homonymy and polysemy.

Key words: *Kumyk language, polysemy, homonymy, criterion of differentiation, semantics, development.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-56-1-70-74

В кумыкском языкознании проблеме омонимии и полисемии посвящена диссертация Б.Ш. Беширова [6], статья К.С. Кадыраджиева [1] и несколько наших статей [14]. Эти вопросы частично рассматриваются и в диссертациях Д.Ш. Батырмурзаевой и Р.К. Алимсакаевой [5, 2], однако проблемы разграничения явлений омонимии и полисемии, обоснование критериев их выделения остаются. Эти вопросы носят спорный характер не только в тюркологии, но и в русском языкознании [3]. В частности, в русском языкознании выделяются две основные точки зрения:

1) омонимами являются слова, различные по происхождению [А.И. Смирницкий, В.В. Виноградов, А.А. Реформатский и др.]. М.Г. Арсеньева отмечает: «Омонимы – это такие одинаково звучащие слова, которые искони были разными по форме, и лишь в процессе исторического развития совпали друг с другом в едином звучании вследствие различных фонетических, и в общем случайных, причин. Это – слова одинаково звучащие, но имеющие различные, не выводимые в данное время одно из другого значения» [3, 31];

2) омонимы могут быть образованы на базе многозначности, т.е. в результате распада былой полисемии [Е.М. Галкина-Федорук, О.С. Ахманова, З.А. Толмачева, М.И. Фомина, Д.Н. Шмелев и др.].

Более распространенной является вторая точка зрения, которую разделяем и мы. Однако, признавая факт образования омонимов в результате расщепления значений слова, нужно признать трудности определения завершенности и незавершенности этого процесса. В качестве такого критерия нужен исчерпывающий учет правил синтаксической и лексической сочетаемости слова.

Анализ возможности и вероятности тех или иных сочетаний, проводимых на достаточно обширном материале кумыкского языка в некотором сравнении с другими тюркскими языками и русским языком, позволяет показать различие между полисемией и распадением слова на две и больше лексем.

В лексике современного кумыкского языка достаточно много слов, которые находятся на «переходной стадии» между омонимией и полисемией. Например, многозначное слово *баш* 'голова' в кумыкском языке имеет 14 значений [4, 58], основное из которых означает часть тела человека или животного; кроме того, появилось много других значений этого слова, которые составляют семантическую группу – полисемию, а некоторые значения разошлись и стали омонимами: *суну башы* 'начало реки (исток)'; *ишни башы* 'начало работы'; *тав баш* 'вершина горы'; *терекни башы* 'верхушка дерева'; *бир баш самырсакъ* 'одна головка чеснока'; *баш уьюрлер* 'главные члены'; *баш илму къуллукъчу* 'главный научный сотрудник'; перен. *баш* 'голова, ум' и др. Каждое из значений этого слова в кумыкском языке самостоятельным (независимым) не считается, а всего лишь является вариантами одного и того же слова, связанными по семантике, но одно из значений слова *баш* 'голова' употребляется в значении 'конец', когда речь идет о месте отдаленного расположения чего-н., и данное значение дифференцируется только в составе словосочетания с определительными отношениями, например: *гъайванны башы* 'голова животного' и *юртну ариги башы* 'тот конец села'. Во втором словосочетании лексема *башы* без слова *ариги* 'тот; дальний' сохраняет семантическую связь со словом *баш* 'голова' и означает 'начало'. Хотя в кумыкско-русском словаре значение 'конец' приводится как одно из значений слова *баш*, мы считаем его омонимом. Это – разные понятия.

Такое наблюдается, например, и в даргинском языке, где *бекI* 'голова' имеет 6–7 значений, а некоторые значения разошлись и стали омонимами: *бекI* 'голова', *заводла бекI* 'глава, руководитель завода', *дубурла бекI* 'вершина горы'; *жузла бекI* 'раздел книги', *жершила бекI* 'головка лука'; *Гилмула бекI хIянчизар* 'главный научный сотрудник'; *перен. бекI* 'голова, ум, мозг' и др. [15, 124].

Подобные примеры многозначности и омонимии можно найти во многих языках. В кумыкском языке таких слов также немало, и они имеют определенное структурное и семантическое сходство. Однако однокоренные слова в семантическом, стилистическом и словообразовательном отношении не однородны, что создает проблему их разграничения. Корни таких слов совпадают в звучании и написании: *къол* 'рука' – *къол* 'овраг, лощина'; *къара* 'черный' – *къара* 'могучий, сильный' – *къара* 'много'. Значения второго и третьего слова *къара* из этого ряда не рассматриваются ни в словарях, ни в других работах по омонимии кумыкского языка, хотя в письменных памятниках, других тюркских языках они употребляются в словосочетаниях в указанных значениях: «каз., тат., тур. 'черный, темный'; 'сильный, могучий, мощный', 'крупный, большой', 'великий', 'богатый'; кирг. 'простолюдин'; 'опора'. Все эти значения данного корня характерны и для кумыкского языка» [13, 39]. Кроме этих, лексема *къара* в кум. имеет значение 'много'. Например: 1) *Къара чавкедей халкъ* (фраз.) букв. «Народу много, как стая черных ворон (/ очень много)»; 2) сложное собственное личное имя *Къарамагъаммат*, вторая часть которого имя пророка Мухаммеда как имя святого никак не может сочетаться с эпитетами *черный* и *много*, имеет значение 'великий, сильный, могущественный'.

Семантическое сходство между сравниваемыми единицами прослеживается в тех случаях, когда омонимы имеют генетическое родство, т.е. образованы от общего корня. В таких случаях значения омонимов, значения многих многозначных слов определяются только в контексте. Омонимы, даже генетически родственные, обозначают разные понятия. Например, 1) от корня *ят-* 'лежать': *ятыв* 'лежание; постель' – *ятыв* 'болезнь'; 2) от корня *яш* 'молодой' – *яш* 'дитя, ребенок' – *яш* 'возраст; года' – *яш* 'слеза', а также образованные от этого корня прилагательные:

*яшлы*¹ 'в возрасте; возрастной';

*яшлы*² 'в слезах, заплаканный';

*яшлы*³ 'имеющая детей'.

К этой группе омонимов можно отнести и существительные *языв* 'письменность, графика' и *языв* 'почерк' с общим корнем *яз-* 'писать'; *топ* 'снаряд' и *топ* 'мяч'; *ай* 'луна, месяц' и *ай* сущ. 'месяц' (как один из 12 периодов года). Отметим, что данное слово имеет одинаковую структуру и семантику в кум., тур., тат., ног., кар.-балк. языках [7; 9; 10; 11; 12]. Все эти слова по смысловому соотношению своих значений на первый взгляд стоят как бы на грани распада на омонимы, вследствие чего большинством носителей языка их значения однозначно не воспринимаются. Однако в современном кумыкском языке они являются омонимами.

Омонимическая лексика кумыкского языка в основном пополняется:

1) образованием новых слов и форм средствами родного языка: *туйме* (инф.) 'завязывать (узел)' – *туйме* (суц.) 'пуговица', *ярма* (инф.) 'дробить' – *ярма* (суц.) 'корм для скота'; *илмек* (имя д.) 'повесить' – *илмек* (суц.) 'вешалка'; *сокъмакъ* (суц.) 'глава, голова, руководитель, начальник, шеф, староста; хозяин'; *сокъмакъ* (суц.) 'вязать' – *сокъмакъ* (имя д.) 'играть (на музыкальном инструменте)' – *сокъмакъ* (суц.) 'тропинка';

2) случайным совпадением заимствований из русского и др. языков и исконно кумыкских слов (иногда и совпадением их форм): рус. *тюк* (сена) – кум. *тюк* 'волос; пух'; рус. *хор* (многоголосье) – кум. *хор* 'позор'; рус. *база* – кум. *база* 'надеется, полагается' и т. д.;

3) путем переноса значения по смежности диалектных и литературных слов: *юрт* (лит.) 'село' – *юрт* (диал.) 'жилище, дом; двор'; *аш* (лит.) еда – *аш* (диал.) 'хлеб';

4) по признаку логического вывода: *гюн* 'солнце' – *гюн* 'день'; *ай* 'луна / месяц' – *ай* 'месяц'; *аврув* 'болезнь' – *аврув* 'больной' (суц.); *сагъат* 'час (один)' – *сагъат* 'часы'; *тамакъ* 'горло' – *тамакъ* 'шлюз';

б) путем конверсии: *гёнгюллю* (прил.) 'добровольный' – *гёнгюллю* (нареч.) 'добровольно' – *гёнгюллю* (суц.) 'доброволец'; *батмакъ* (имя д.) 'утонуть; увязнуть' – *батмакъ* (суц.) 'топь, болото; грязь'; *атлы* (прил.) 'имеющий коня' – *атлы* (суц.) 'всадник' и др.

В качестве омонимов могут выступать не только все знаменательные части речи, но и модальные слова, послелогии, союзы, частицы, междометия:

Бар¹ – (нач. ф. гл.) 'идти': *Бар уьюнге!* «Иди домой!».

Бар² – (мод. сл.) 'есть': *Не бар, не ёкъ – айт!* (разг.) «Что есть, чего нет – скажи!».

Бар³ – (усил. част.) 'да': *Бар сагъа, къайдан гелсин?* «Да тебе, откуда им взяться?».

В этом плане ярким примером омонимии является лексема **бир**:

Бир¹ (числ.) 'один': *бир кило* «один килограмм»;

Бир² (мест. неопр.) 'кто-то, некто; какой-то': *Бир адам чы геле* «Какой-то человек идет»;

Бир³ (союз разд.) 'то-то': *бир олай, бир булай* «то так, то этак»;

Бир⁴ (усил. част.) 'очень; как': *Бир уруп къойду!* (разг.) «Как ударил!».

В кумыкском языке много нарицательных имен существительных и прилагательных, которые впоследствии перешли в разряд собственных, а именно – в имена личные. Некоторые исследователи не считают их омонимами. Вопрос спорный. Однако мы склонны отнести их к омонимам на том основании, что, несмотря на общий генетический корень, эти слова семантически не совпадают и воспринимаются по-разному. К примеру, неодушевленное нарицательное имя существительное *темир* 'железо' как личное имя мужское *Темир* имеет совершенно другую семантику: является одушевленным собственным именем существительным; также: имя прилагательное *къайыр* 'смелый; бойкий; воинственный' и *Къайыр* – личное имя мужское – имя существительное, одушевленное собственное.

Как отмечает исследователь омонимии даргинского языка З.Ш. Никатуева, «для серьезных изменений в структуре и семантике слова, словосочетания необходимо, чтобы реалья, носителем которого в первичном значении выступает многозначное слово, ушла в прошлое. Так слово теряет свое генетическое значение, что приводит к затемнению метафорической основы многозначного слова. Структура слова и словосочетания то метафоризируется, то семантически обогащается, расширяясь в сторону типичной образности, то текст может сократиться до сигнального фрагмента, т.е. возникают новые формы слов, а старые приобретают новые значения» [8, 14].

Лингвистические критерии разграничения полисемии и омонимии в кумыкском языке и в некоторых дагестанских языках до конца еще не определены. Процесс расщепления одного или двух значений многозначного слова в языке носит довольно продолжительный характер, в течение которого статус таких лексем может измениться. Так возникают генетически родственные омонимы, которые когда-то составляли одно из значений многозначного слова. Этому, как было отмечено, способствуют разные языковые и речевые процессы, в том числе частотность (активность-неактивность) употребления значений многозначного слова. Поэтому такие лексем следует рассматривать как разные слова – омонимы в отличие от многозначных слов, каждое из значений которых не обладает свойствами самостоятельного слова, а является семантическим вариантом этого слова. Большинство исследователей разных языков данный критерий считает основным при различении полисемии и омонимии.

Условные сокращения:

араб. – арабский

гл. – глагол

имя д. – имя действия

инф. – инфинитив
кар. -балк. – карачаево-балкарский язык
каз. – казахский язык
кирг. – киргизский язык
кум. – кумыкский язык
мест. – местоимение
мод. – модальное слово
нареч. – наречие
ног. – ногайский язык
перен. – переносное
прил. – прилагательное
разг. – разговорный
сущ. – имя существительное
тат. – татарский язык
тур. – турецкий язык
усил. част. – усилительная частица
числ. – имя числительное

1. Абдуллаева А.З., Гаджихмедов Н.Э., Кадыраджиев К.С. и др. *Современный кумыкский язык. Коллективная монография. Махачкала, 2012.*
2. Алмсакаева Р.К. *Развитие смысловых связей и отношений в лексической системе карачаево-балкарского языка (сравнительно с кумыкским): автореф. дисс. ... канд. фил. наук. Нальчик, 2006.*
3. Арсеньева М.Г. и др. *Многозначность и омонимия. М., 1966.*
4. Бамматов Б.Г., Гаджихмедов Н.Э. *Кумыкско-русский словарь. Махачкала, 2013.*
5. Батырмурзаева Д.Ш. *Многозначность именных и глагольных основ в кумыкском языке: автореф. дисс. ... канд. фил. наук. Махачкала, 2005.*
6. Беширов Б.Ш. *Омонимия в современном кумыкском языке: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Махачкала, 2004.*
7. Гужеев Ж.М. *Словарь омонимов карачаево-балкарского языка. М., 2013.*
8. Никатуева З.Ш. *Полисемия и омонимия в даргинском языке. автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Махачкала, 2003.*
9. *Русско-карачаево-балкарский словарь. М., 1965.*
10. *Русско-кумыкский словарь. Махачкала, 1997.*
11. *Русско-татарский словарь. М., 1985.*
12. *Русско-турецкий словарь. М., 1972.*
13. Саидов А.М., Адукова З.А. *Морфемная структура и семантика собственных имен в кумыкском языке. Словарь микротопонимов. Махачкала, 2015.*
14. Саидов А.М. *К вопросу омонимии в кумыкском языке // Вопросы современной дагестанской лексикологии и лексикографии; сборник статей / Институт языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы Дагестанского ФИЦ РАН. Вып. II. Махачкала, 2022. С. 42–47.*
15. Юсупов Х.А. *Даргинско-русский словарь. Около 40 000 слов и фразеологических выражений. М., 2017.*

А.С. Смирнов
A.S. Smirnov

**О ГРАНИЦАХ ПОНЯТИЯ «ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ»:
 АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

**ON THE LIMITS OF THE CONCEPT "EXISTENTIALISM IN
 LITERATURE": ANTHROPOLOGICAL ASPECT**

Статья посвящена определению границ понятия «экзистенциализм в литературе». Предметом анализа служит соотношение понятий «экзистенциальное» и «экзистенциалистское». Определяется, что экзистенциализм в литературе правомерно рассматривать в контексте не только историко-философского, но и историко-литературного процессов. Такой подход позволяет обнаружить, что многие формы литературной версии экзистенциалистской философии наблюдаются в художественной литературе как до, так и после собственно экзистенциалистской эпохи. В связи с этим выдвигается и обосновывается предположение, что необходимым критерием для квалификации литературных явлений как экзистенциалистских является не только наличие в произведениях так называемой экзистенциальной проблематики (тем, мотивов, сюжетов и т.д.), но и сходство антропологических представлений их авторов с представлениями о человеческой личности Ж.П. Сартра и А. Камю. На примерах произведений «чуждого текста» и «театральных» эпизодов произведений Л. Толстого разных периодов показано, что использование этого критерия позволяет дифференцировать тематически однородные литературные феномены, отделяя явления собственно экзистенциализма в литературе от конвергентно или типологически сходных. Предложена и охарактеризована развернутая теоретическая модель антропологической парадигмы экзистенциализма в литературе. Показано, что отдельные ее компоненты обнаруживаются, в частности, в произведениях русской классической литературы.

Ключевые слова: экзистенциализм, экзистенциальное и экзистенциалистское, антропологическая парадигма, личность, самость.

The article deals with the defining the boundaries of the concept of "existentialism in literature". The subject of the analysis is the relationship between the concepts of "existential" and "existentialistic". It is determined that it is legitimate to consider existentialism in literature in the context of not only historical and philosophical, but also historical and literary processes. This approach makes it possible to discover that many forms of the literary version of existentialist philosophy are observed in fiction both before and after the existentialist era proper. In this regard, the assumption is put forward and substantiated that the necessary criterion for qualifying literary phenomena as existentialist is not only the presence in the works of the so-called existential problems (themes, motifs, plots, etc.), but also the similarity of the anthropological ideas of their authors with the ideas about the human personality of J.P. Sartre and A. Camus. On the examples of the works of the

"plague text" and "theatrical" episodes of L. Tolstoy's works of different periods, it is shown that the use of this criterion makes it possible to differentiate thematically homogeneous literary phenomena, separating the phenomena of existentialism proper in literature from those that are convergent or typologically similar. A detailed theoretical model of the anthropological paradigm of existentialism in the literature is proposed and characterized. It is shown that its individual components are found, in particular, in the works of Russian classical literature.

Key words: *existentialism, existential and existentialistic, anthropological paradigm, personality, self.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-56-1-75-81

Границы понятия «экзистенциализм в литературе» не определены в современном литературоведении с достаточной четкостью по целому ряду обстоятельств.

Традиционно это явление (сужая его границы, С.И. Великовский называет «экзистенциализм в литературе» течением) связывалось с литературным творчеством французских «писателей, одновременно выступавших как философы-экзистенциалисты: Г. Марсель, Ж.П. Сартр, С. де Бовуар, А. Камю», – и отграничивалось от значительно более широко представленных и в иных национальных литературах (в том числе прошлых эпох) «умонастроений экзистенциалистского толка» [2, 505].

Интуитивистское понимание и произвольные интерпретации последних способствовали диффузии и прежде недостаточно четко разграничиваемых явлений, которая проявляется, в частности, в полемике о соотношении понятий «экзистенциального» (обращение к так называемым «вечным» темам одиночества человека, бессмысленности и трагизма жизни) и «экзистенциалистского» (имеющего касательство к философии и литературе французского экзистенциализма) в русской литературе XX века. С одной стороны, дифференцирующая эти понятия В.В. Заманская тем не менее фактически растворяет явление экзистенциализма во вневременном «экзистенциальном сознании» [6, 23–24]. С другой стороны, С.А. Кибальник полагает, что «понятие "экзистенциалистский" вслед за Г. Марселем имеет смысл рассматривать как тождественное термину "экзистенциальный"», сужая второе до размеров первого и справедливо указывая, что в противном случае под понятие «экзистенциальный» «подойдет едва ли не вся художественная литература: постановка некоторых экзистенциальных тем, например, темы смерти, предопределена самой ее природой» [9, 131].

Феноменологическая неопределенность приводит к внешне парадоксальным, но тем не менее показательным ситуациям, когда причастность к экзистенциализму отвергается самими писателями, несмотря на именно такую их трактовку как исследователями, так и самими экзистенциалистами. Таков, например, случай У. Фолкнера. «В 60-е годы многие исследователи (например, американский профессор, теолог-экзистенциалист Клинт Брукс или французский американист Ричард Леан) говорят о принадлежности Фолкнера к экзистенциализму как о само собой разумеющемся. Рассматривая творчество Фолкнера, Ричард Леан в конце вынужден сказать, что "Фолкнер, конечно же, не экзистенциалист". Но в то же время весь его анализ построен так, чтобы максимально сблизить фолкнеровское толкование проблем человеческой жизни и экзистенциалистские категории» [4, 85]. С другой стороны, не кто иной, как сам А. Камю называет Фолкнера «крупнейшим американским писателем наших дней» [13, 177], имеющим «во Франции такую славу, какой пока еще не удостоился у себя на родине» [8, 567], и перерабатывает фолкнеровский «Реквием по монахине» в пьесу, которую подписывает его и своим именами, что косвенным образом свидетельствует об определенном «избирательном средстве» одного из столпов французского экзистенциализма и американского писателя, экзистенциалистом себя не называющего.

Размывание демаркационной линии между собственно экзистенциализмом и экзистенциальными мотивами (темами, сознанием, проблематикой и т.п.) в литературе

также привело к переопределению, во-первых, вектора генетической зависимости между философскими теориями и их литературным воплощением (показательно, что цитируемый выше С.И. Великовский видит в экзистенциалистах философствующих писателей, а не литераторствующих философов) и, во-вторых и одновременно, идейной и хронологической последовательности «классического» французского и других инациональных (в частности, русского) вариантов экзистенциализма. Как отмечает П.П. Гайдено, философы русского экзистенциализма Н. Бердяев и Л. Шестов, черпавшие «свои идеи и импульсы из художественной литературы, <...> в первую очередь – Достоевского и Толстого», позже транзитивно повлияли на возникновение на Западе «философского направления, получившего название экзистенциализма» [3, 448]. С П.П. Гайдено солидаризуется Н.К. Бонецкая, которая считает подлинным родоначальником русского философского экзистенциализма Ницше, но тем не менее указывает на производный характер русского экзистенциализма как рефлексии «великой отечественной литературы XIX века, – прежде всего творчества Достоевского» [1, 6]. С.А. Кибальник также прямо говорит о Толстом и Достоевском как об источниках и вдохновителях соответственно русского и западноевропейского литературного экзистенциализма [9, 131–132].

Развивая и уточняя выводы указанных исследователей, следует отметить одно существенное обстоятельство: принципиальное использование французскими экзистенциалистами форм художественных дискурсов для построения литературных версий своих философских систем (ср. известное высказывание последовательного в этом отношении А. Камю «Если хочешь быть философом, пиши романы» [7, 12]) делает экзистенциализм в литературе органичной частью не только историко-философского, но и историко-литературного процессов. Художественные произведения Камю и Сартра, представляющие в беллетризованной форме теоретические постулаты именно и только своих создателей, организованы посредством системы устойчивых конвенций (тематика, конфликт, жанрово-родовые свойства, организация повествования и т.п.), сложившихся в художественной литературе независимо от (и задолго до появления) экзистенциальной философии, но оказывающих свое воздействие на архитектуру литературного дискурса ее выражения. Так, например, Сартр для создания эффекта не опосредованного автором высказывания героя выстраивает свой программный роман «Тошнота» в форме дневника, закрепившейся в протестантской культуре и литературе еще в начале XVIII века (ср. «Робинзон Крузо» или «Дневник Чумного Года» Д. Дефо).

Со своей стороны, и писатели прошлого, осмысляя в художественной форме проблемы каждый своего времени, затрагивали среди прочего такие аспекты человеческого бытия, которые в XX веке будут не только реципированы экзистенциальной философией и литературой, но и, переосмысленные, станут их знаковыми характеристиками. Так, роман Камю «Чума» генетически и тематически связан с так называемым «чумным» «текстом» (Дж. Боккаччо, Д. Дефо, Дж. Вильсон, Э.А. По, А.С. Пушкин). В инвариантном ядре сюжета «пира во время чумы» – человек перед лицом масштабной катастрофы – легко обнаруживается так называемая экзистенциалистская «пограничная ситуация», и тот факт, что в Боккаччо, Дефо или Вильсоне вряд ли можно увидеть предвестников экзистенциализма в литературе, лишь обостряет вопрос о границах этого явления и критериях причисления к нему того или иного писателя.

Оставляя за рамками нашего рассмотрения философскую составляющую явления экзистенциализма в литературе, сосредоточимся на его литературном аспекте. «Чумной текст» в его диахроническом развитии – далеко не единственный пример зарождения, вызревания и кристаллизации будущих ключевых характеристик экзистенциализма отчетливо литературного, а не собственно философского генезиса. Кроме того, как представляется, этим же путем философия и литература экзистенциализма реципировала и иные феномены иноприродного, например, социобиологического (ритуализация поведения как способ социальной организации животных и людей) или общекультурного

(театральность, театральное поведение и деформация личности в межличностных контактах) происхождения, первоначально освоенные изящной словесностью.

Взятые в своей совокупности, они образуют целостную систему взаимосвязанных литературных репрезентаций будущей экзистенциалистской философии, и за фундаментальное основание этой системы, исключаящее из нее всякого рода «умонастроения экзистенциалистского толка» или иные конвергентно или типологически сходные литературные явления, необходимо принять антропологические представления французских экзистенциалистов (в частности, персонально Ж.П. Сартра и А. Камю), в отвлечении от которых (представлений) понятие «экзистенциализм в литературе» не может быть специфицировано должным образом. Ограничение фигурами Сартра и Камю обусловлено тем, что совмещение каждым из них философа и писателя в одном лице позволяет трактовать как аутентичные формы и способы литературного воплощения умозрительных антропологических концепций и анализировать их с гораздо большей степенью достоверности, чем в тех случаях, когда исследователь (литературовед) субъективен или пристрастен в своих предположениях, сопоставляя монологические постулаты философских теорий с искусственно вычлененными им отдельными моментами многоаспектных литературных произведений.

Краеугольным камнем философии экзистенциализма является исследование человека в его существовании, и анализировать литературные производные от этого основания в отрыве от него представляется нам логически неверным и методологически ошибочным. Философские воззрения экзистенциалистов на природу человека обуславливают, в частности, концепцию литературного героя и способы его бытования в художественном мире литературного произведения, которые, в свою очередь, определяют поэтику и архитектуру художественного целого. Недооценка или исключение из области литературоведческого исследования антропологической составляющей как раз и чревато обнаружением экзистенциализма (под именем так называемых экзистенциальной традиции, экзистенциальной ситуации) или его элементов (темы абсурда, выбора, смерти, несвободы) во множестве произведений мировой литературы, очевидно не имеющих к нему никакого отношения, от чего и предостерегал С.А. Кибальник (как пример – рассуждение Ахилла перед Ликаоном о неизбежности смерти для каждого человека в «Илиаде» Гомера или тема абсурда человеческой жизни в библейской книге Екклесиаста). И напротив, именно сходство антропологических концепций, явленных в «чумных» текстах Камю и Пушкина, позволяет видеть в последнем более раннего, чем Достоевский, предвестника экзистенциализма, игнорируя тематически (но отнюдь не персоналогически) родственных Камю Боккаччо или Дефо. И именно такой подход позволяет уточнить и дополнить позиции, в частности, «классика» Л.И. Шестова [14, 117, 130–133] и «современника» С.А. Кибальника [9, 132], усматривающих экзистенциалистские тенденции, например, позднего Л.Н. Толстого в его анализе смертности, который, по нашему наблюдению, неотделим от толстовского уже собственно экзистенциалистского анализа соотношения в человеке я-для-других и я-для-себя (см. «Смерть Ивана Ильича»). А истоки этого анализа, идеологически еще очень далекого от экзистенциальной проблематики, были заложены, в частности, в толстовском сопоставлении естественного и искусственного («театрального») в поведении героев, например, «Войны и мира».

Таким образом, если (*если!*) причастность Пушкина экзистенциализму в литературе и можно счесть дискуссионной или даже небеспорной, то на примере произведений Толстого разных периодов его творчества мы безо всяких допущений наблюдаем, как первоначальное осмысление частной особенности бытового поведения русского дворянства в категориях руссоистской философии XVIII века, формально и тематически оставаясь в рамках анализа театральности, тем не менее совершает качественный скачок и вплотную подходит к антропологическим прозрениям французского экзистенциализма XX века. Эволюция и качественная трансформация толстовского анализа естественного / театрального поведения в полной мере очевидны на примерах, с одной стороны,

хронологически, тематически и идеологически «равноценных» «оперных» эпизодов соблазнения Наташи Ростовской Анатодем Курагиным («Война и мир», 1863–1869, т. 2, ч. 5, гл. IX–X) и флорберовской Эммы Бовари Леоном («Госпожа Бовари», 1856, ч. 2, гл. XV) и, с другой стороны, рассказа Толстого «Смерть Ивана Ильича» (1882–1886) с его «театральным» подтекстом, по уровню экзистенциальной проблематики далеко опередившим, например, практически современный «Тошноте» Сартра (1938) роман У.С. Мозма «Театр» (1937).

Таким образом определяется, что попытки обозначить границы экзистенциализма в литературе в теоретико-литературном аспекте выявляют отсутствие его жесткой привязки ко времени экзистенциализма в философии. С одной стороны, как было показано, он обнаруживает себя задолго до собственно экзистенциалистской эпохи, а с другой – перехватывает, сохраняет и транслирует вплоть до наших дней идеологическую повестку французской экзистенциалистской философии, к 1970-м годам уже уходящей в историю. Как отмечает Г.М. Тавризян, «несмотря на общую тенденцию экзистенциализма к спаду в 50-е и тем более в 70-е годы, когда говорить о нем как о сохраняющей преемственность <философской. – А.С.> школе уже не приходится, <...> ряд "экстремальных" категорий экзистенциализма: "заброшенность", "риск", "абсурд" и т.п. – стали скорее носителями литературного, художественного содержания, "каркасом" поэтики целой эпохи в искусстве, их значение как категорий собственно философских утратило свою актуальность» [12, 213–214]. Именно литературное инобытие экзистенциалистской философии предопределило их совместную историко-культурную живучесть вплоть до наших дней. Так, например, открытая идеологическая полемика с М. Хайдеггером и Сартром (с последним – осложненная еще и пародийным переосмыслением-опровержением романа «Тошнота») – один из аспектов романа В.О. Пелевина «IPhuck 10» (2017), а в аудиоверсии его же романа «Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре» (2005) один из участников чата, в экзистенциалистском духе философствующий на «олбанском» языке «падонкв», иронически назван Sartrik'ом.

При этом, несмотря на демонстративное идеологическое дистанцирование от классиков европейского экзистенциализма²³, Пелевин далеко не свободен, с одной стороны, от антропологических представлений обличаемых / пародируемых им оппонентов (и других западных философов XX века), но с другой стороны, что чрезвычайно важно, – от антропологической художественной проблематики Пушкина и Гоголя, конкретный предмет и способы экспликации которой с известной степенью модернизации, тем не менее аналогичны представленным не только в «Постороннем» Камю, но и, например, в «Евгении Онегине» и «Шинели» [11, 97–109].

Таким образом, можно утверждать, что явление «экзистенциализма в литературе» образуется в сложном взаимодействии и пересечении целого ряда феноменов. Основным следует признать положения теоретических работ Сартра и Камю о сущности и различных аспектах человеческой личности (самости), воплощенные (хотя далеко и не полностью) в их литературных произведениях, образующие теоретический фундамент антропологической парадигмы экзистенциализма в литературе. В самом общем, схематическом виде это теоретически-художественное основание можно представить следующим образом:

1. Эскиз (не о-предел-ение) человеческой самости, которая устанавливается посредством анализа:

²³ В «IPhuck 10» сотворенный компьютерными алгоритмами философ Бейонд, показательно названный «третьим из двух», создает тем же способом трактат «Время и ничто». Название трактата и даже самый его текст представляют собой очевидную демонстративно пародийную компиляцию названий и текстов центральных сочинений Хайдеггера («Бытие и время») и Сартра («Бытие и ничто»).

1.1. структуры человеческого «я» (см., например, философские работы Сартра от ранней «Трансценденции Эго» до капитальной «Бытие и ничто»);

1.2. соотношения сознания и ближайшего физиологического материального носителя сознания – тела: декларируемое героем «Тошноты» Сартра отсутствие корреляции между «я» (сознанием своего «я») и своим внешним обликом;

1.3. соотношения сознания и феномена предметного мира, внеположного сознанию и телу, – вещи: центральная для «Тошноты» и одна из основных для «Бытия и ничто» идея феноменологии Э. Гуссерля об интенциональности (направленности на предмет) сознания как необходимого условия подтверждения его бытия (сознание есть всегда сознание чего-то); пограничный между этим и предшествующим пунктами эпизод «Тошноты» с оцарапыванием главным героем своей руки и наблюдением / рассуждением о том, как вытекающая кровь, только что бывшая его в прямом смысле слова органической частью, утрачивает связь с телесным «я» и трансформируется в чуждую «вещь».

2. Постулирование абсолютного индетерминизма человеческого «я», свободы как конститутивного качества экзистенциалистского человека: «человек <...> полностью и всегда свободен или его нет» [10, 452].

3. Осмысление человека как проекта самого себя, постоянное становление человека, неадекватность его самому себе становящемуся и, как следствие, утверждение его невыразимости в слове как свидетельства постоянного выскальзывания человека из системы перманентно устаревающих дефиниций, отражающих свойства и бытие «прежнего» «я» (становящееся «для-себя уходит от своего бытия, <...> оно (для-себя) всегда уже другая вещь, чем то, что можно *сказать* о нем, так как по меньшей мере оно есть то, что избегает самого наименования, что уже по ту сторону имени, которое дают ему, свойства, которое признают за ним») (курсив Ж.П. Сартра. – А.С.) [10, 451]).

4. Анализ трансформаций человеческой личности в условиях социального бытия, представленного в следующих формах:

4.1. «Я» и «другой» (я-для-себя и я-для-других): деформация человеческой самости в межличностных социальных коммуникациях вследствие субстанциального, неотменимого усвоения и повседневной практики ролевого поведения («есть танец бакалейщика, портного, оценщика, которым они стараются убедить свою клиентуру в том, что они представляют не что иное, как бакалейщика, портного, оценщика. Бакалейщик, который мечтает, оскорбителен для покупателя, так как он вовсе не бакалейщик» [10, 94]); художественными параллелями этим рассуждениям Сартра служат в «Тошноте» эпизоды с участием мсье Ахилла, подчиняющего свое «я» «завершающей» (ММ. Бахтин) его характеристике «старый псих», данной доктором Роже²⁴;

4.2. «Другой» и «я»: признание только телесного существования другого-для-меня (и меня-для-другого) и поиск форм и способов его преодоления (у Сартра это искусство) ради подлинной intersубъективной личностной коммуникации, свободной от «греха существования»;

4.3. «Я» и «другие» («естественный» человек в системе искусственных ритуалов социобиологического генезиса): ритуал как инструмент выявления и сегрегации «чужого» в человеческом коллективе и непропорционально жестокая кара за его (ритуала) несоблюдение (вплоть до смертной казни – этой, в прямом смысле слова, «вышей меры социальной защиты») индивидом, экзистенциалистская позиция которого состоит именно в

²⁴ В «Бедных людях» Достоевского примером такого типа личностного самоограничения служит как сознательное приятие Деушкиным навязываемых ему извне образцов самоидентификации («ну, пожалуй, пусть крыса, коли сходство нашли!» [5, т. 1, 48]; «гнушались мною, ну, и я стал гнушаться собою; говорили, что я туп, я и в самом деле думал, что я туп» [5, т. 1, 82]), так и бессознательное усвоение примеряемых на себя типажей героев прочитанных им «Станционного смотрителя» и «Шинели».

демонстративном пренебрежении социальными условностями («Посторонний» Камю, отчасти «Мухи» Сартра).

Свое собственно литературное воплощение антропологическая парадигма экзистенциализма получила также, во-первых, в художественном творчестве писателей – современников или последователей французских экзистенциалистов, близких к своим идейным предшественникам по взглядам на природу и сущность человеческой личности даже при отсутствии формальных заявлений, подтверждающих таковую связь или близость (Фолкнер, Дж. Фаулз как автор «Любовницы французского лейтенанта» и «Аристоса»). Во-вторых, как ни парадоксально это прозвучит, она действительно – безо всяких «мотивов» и «умонастроений» – также представлена в творчестве ряда авторов предшествующего времени, чьи антропологические воззрения, а также способы их литературной репрезентации вполне сопоставимы с таковыми у Сартра и Камю и могут быть рассмотрены как пролегомены или вариации на темы французского экзистенциализма из предстоящего будущего²⁵.

1. Бонецкая Н.К. *Русский экзистенциализм*. СПб., 2021.
2. Великовский С.И. *Экзистенциализм в литературе* // *Литературный энциклопедический словарь*. М., 1987. С. 505–506.
3. Гайденко П.П. *Порыв к трансцендентному: Новая онтология XX века*. М., 1997.
4. Денисова Т. Н. *Экзистенциализм и современный американский роман*. Киев, 1985.
5. Достоевский Ф.М. *Бедные люди* // *Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т.* Л., 1972. Т. 1. С. 13–108.
6. Заманская В.В. *Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий*. М., 2002.
7. Камю А. *Записные книжки* // Камю А. *Соч.: в 5 т.* Харьков, 1998. Т. 5.
8. Камю А. *Предисловие к «Реквиему по монахине» Фолкнера* // Камю А. *Соч.: в 5 т.* Харьков, 1998. Т. 4. С. 567–571.
9. Кибальник С.А. *Экзистенциализм* // *Литературоведческий журнал*. 2005. № 19. С. 131–138.
10. Сартр Ж.-П. *Бытие и ничто*. М., 2000.
11. Смирнов А.С. «Пушкинский» и «гоголевский» «тексты» в романе В. Пелевина «Тайные виды на гору Фудзи» // *Миргород*. 2020. № 2(16). С. 93–111.
12. Тавризян Г.М. *Христианский экзистенциализм: отход от «философии существования»* // *Французская философия сегодня: Анализ немарксистских концепций*. М., 1989. С. 213–233.
13. Фолкнер У., Камю А. *Реквием по монахине* // *Иностранная литература*. 1970. № 9. С. 177–214.
14. Шестов Л.И. *На весах Иова (Странствования по душам)* // Камю А. *Соч.: в 2 т.* М., 1993. Т. 2.

²⁵ Более того, нами было отмечены случаи, когда отдельные тезисы, к примеру, Сартра-философа, которые не нашли отражения в произведениях Сартра-писателя, обнаруживались как предметы дискурсивно развернутого анализа и осмысления в произведениях русской литературы XIX века (например, невыразимость становящегося «я» Татьяны Лариной в «Евгении Онегине»), что косвенно подтверждает справедливость нашей позиции.

Е.А. Фефелова
E.A. Fefelova

**ЭВФЕМИЗМЫ ТЕМАТИЧЕСКОЙ ГРУППЫ
«ЭКОНОМИЧЕСКИЙ КРИЗИС»**

**EUPHEMISMS OF THE THEMATIC GROUP
"ECONOMIC CRISIS"**

Статья посвящена исследованию эвфемистических номинаций тематической группы «Экономический кризис». Объектом исследования является профессиональное общение экономистов, предметом – лексические эвфемизмы. Материалом служат выборка соответствующей лексики из терминологических словарей русского и английского языков, из научных статей и монографий экономической тематики, из записей общения на профессиональных Интернет-форумах, из публицистических статей отечественных и англоязычных изданий. Единицы рассмотрены с точки зрения способа образования, статуса в профессиональном языке и функций в тексте. Установлено, что в русском языке большинство эвфемистических номинаций составляют профессионализмы, в английском – термины. Основным способом образования эвфемизмов в обоих языках является абстрагирование семантики; в русском языке частотна также подмена значения. Кроме того, отмечаются сдвиг значения и замена лексемой с близким значением.

Ключевые слова: эвфемизм, тематическая группа, экономический дискурс, метафора.

This article deals with the study of euphemistic nominations of the thematic group "Economic Crisis". The object of the study is the professional communication of economists, and the subject of the study is lexical euphemisms. The research material is a selection of relevant vocabulary from terminological dictionaries of the Russian and English languages, from scientific articles and monographs on economic topics, from records of communication on professional Internet forums, from journalistic articles of domestic and English-language publications. Moreover, the euphemisms of economic discourse are regularly recorded by researchers, but attempts to systematize them have not yet been made. Furthermore, it is established that the main ways of forming euphemisms are abstraction, shift, substitution of meaning, as well as replacement with a lexeme with a close meaning.

Key words: euphemism, thematic group, economic discourse, metaphor.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-56-1-82-87

Эвфемизмы представляют собой лингвистическое явление, находящееся в постоянном развитии. Происхождение эвфемистических выражений уходит в далекое прошлое: при определении какого-либо табуированного понятия, неуместного или неприличного, у человека появлялась потребность другого, заменяющего вербального выражения. Поэтому эвфемия представляет собой не только лингвистическое явление, но и культурное. Современная эвфемистическая замена ставит перед собой различные цели: не только

вуалировать табуированные номинации, но и сохранять традиционные культурные нормы, манипулировать сознанием общественности, а также осуществлять идеологический контроль. Подтверждение упомянутых целей можно найти в экономическом дискурсе, изучению которого посвящена данная статья. Недостаточная разработанность проблем эвфемии в сфере специальной номинации, в частности в сфере экономики, обуславливает актуальность исследования. Особенности функционирования позволяют рассматривать некоторые эвфемизмы как термины, однако к терминам могут быть отнесены не все эвфемизмы. Функционируя в пределах определенной терминологической сферы, такие эвфемизмы могут находиться на периферии терминосистемы.

Предметом нашего исследования являются лексические эвфемизмы экономической сферы. В рамках текущей статьи будет рассмотрено употребление эвфемистических выражений в тематической группе «Экономический кризис». В процессе сбора материала нами было выявлено 27 русскоязычных и 14 англоязычных номинаций данной тематической группы. Материалом исследования служит выборка соответствующей лексики из терминологических словарей русского и английского языков, из научных статей и монографий экономической тематики, из записей общения на профессиональных Интернет-форумах, из публицистических статей отечественных и англоязычных изданий. Методами исследования являются описательный метод; семантический анализ словарных дефиниций; компонентный анализ профессиональной лексики; метод контекстуального анализа и интерпретационный метод, с помощью которых выявлялись и толковались средства эвфемизации; элементы количественного анализа.

Эвфемистические замены, частотно появляющиеся в речи экономистов – примета XXI века, времени финансовых и экономических потрясений. Вслед за В.И. Шаховским, под экономическим эвфемизмом (*economic euphemism*) понимаем «намеренную замену существующего слова или выражения на более корректное, согласно текущим экономическим условиям и умонастроениям говорящего» [9, 9]. Возникновение экономических эвфемизмов обуславливается экстралингвистическими факторами.

Согласно словарной статье, кризис представляет собой «резкое ухудшение экономического состояния страны, проявляющееся в значительном спаде производства, нарушении сложившихся производственных связей, банкротстве предприятий, росте безработицы, и в итоге – в снижении жизненного уровня, благосостояния населения» [2].

Замена прямой номинации *кризис* вторичными может быть объяснена несколькими причинами. Экономический кризис является негативным фактором, влияющим на все сферы жизни страны. На современном этапе развития экономики многих стран мира находятся в состоянии упадка, поэтому употребление эвфемизмов и развитие эвфемии считается трендом развития экономического подязыка. Следует подчеркнуть, что в экономическом дискурсе терминологизация и эвфемизация понятия «кризис» представляет новое явление, и номинации, которые будут рассмотрены нами далее, в словарях тридцатилетней давности отсутствуют.

Слово *кризис* в языке СМИ часто заменяется словом *рецессия* (англ. *recession*). Согласно словарной статье, *рецессия* (англ. *recession*) – временный спад производства или замедление темпов его роста [6]. На современном этапе развития экономического подязыка лексема *рецессия* воспринимается носителями языка как лексема с нейтральной коннотацией, то есть не имеет функции улучшения денотата, которую выполняет эвфемизм. Однако она обладает семантической неопределенностью, смягчая негативную оценку денотата лексемы *кризис*. Семантическая неопределенность номинации *рецессия* строится на заимствовании лексики из английского языка: «свежее» заимствование (в отличие от давно и широко употребляемой в разных тематических сферах в русском языке лексики греческого происхождения *кризис*) не воспринимается негативно, поскольку у носителей принимающего языка отсутствуют ассоциации с данной лексемой и ее внутренней формой.

Кроме того, номинация *кризис* в русском экономическом дискурсе может заменяться русским словом *спад*. Часто выражение *экономический спад* становится синонимом

лексемы *рецессия*. Эвфемистический потенциал лексемы *спад* заключается в том, что *спад* – термин, характеризующий собой фазу экономического цикла, в котором наблюдается незначительное ухудшение показателей экономики. Можно сказать, что именно со спадов экономических темпов начинается переход к кризисному положению. В самом начале упадка есть надежда на улучшение и стабилизацию общего экономического положения.

Экономика обязательно преодолеет спад и вернется «на траекторию роста» [8].

Данный пример иллюстрирует нашу мысль: «обязательно» нарочито подчеркивает момент ожидания улучшения состояния экономики.

При описании явления экономического кризиса часто используются такие лексемы, как *индексация* и *стагнация*. По нашему мнению, при подобной замене происходит подмена понятий, целью которой является намеренное искажение сути экономических процессов: упомянутые выше экономические термины изначально не номинируют отрицательные процессы, а описывают процессы экономики, сопровождающие кризис. Термин *стагнация* означает отсутствие роста или почти незаметный экономический рост, но не сильное падение. *Индексация* представляет собой средство защиты от инфляции путем привязки суммы договора, кредита, зарплаты, пенсии, пособий, вкладов и др. к индексу потребительских цен. Фактически индексация номинирует процесс, представляющий собой последствие кризиса, но не кризис как таковой. Термины *индексация* и *стагнация* представляются нам примерами не специально созданных эвфемизмов, а метонимии, так как в данных случаях происходит замена общего частным. Однако метонимия в данном случае также обладает некоторой эвфемистической функцией. Многие лингвисты, в частности, В.П. Москвин, рассматривают метонимию как один из возможных механизмов эвфемии [4]. Одной из продуктивных моделей метонимической репрезентации является апеллирование к одному из составных элементов. Взаимоотношения слов в парах *кризис – индексация / стагнация* могут служить иллюстрацией именно этой модели.

В экономическом дискурсе эвфемизмы получили особое распространение после событий 2008 года – периода обрушения банковской системы, последствием которого явился экономический кризис. В англоязычных СМИ появились такие сочетания и лексемы как *the risk of the downturn* (*опасность спада*), *a period of uncertainty* (*период неопределенности*), *a slowdown* (*замедление*), *a tough time* (*сложное время*), *very difficult times* (*очень тяжелые времена*), *slow economic growth* (*медленный экономический рост*), *financial turbulence* (*финансовая нестабильность*), *state of economic emergency* (*чрезвычайное экономическое положение*). В русском языке частотны выражения *развитие с негативной динамикой, отрицательная динамика, качественный застой, коррекция вниз, экономический пузырь, рынок в неважной форме, превалирует медвежье настроение, рынок не бьет рекорды, рост без развития, нулевые темпы роста, отрицательные темпы роста*.

Проведя анализ приведенных лексем, можно выделить определенный тренд: для эвфемистической замены используется обобщенная семантическая категория «время», находящая выражение в лексемах *период, время, времена, замедление* в русском языке, *a slowdown, slow economic growth* в английском. Обращение к семантической категории времени считаем не случайным: время представляет собой явление непостоянное, находящееся в непрерывном процессе изменения. В случае эвфемистической замены до адресата доносится идея возможности изменения экономической ситуации в лучшую сторону, тогда как на самом деле продолжительность текущего положения неопределенна.

Номинации *a slowdown* (*замедление*) и *slow economic growth* (*медленный экономический рост*) опираются на скорость протекания экономического процесса. Согласно дефиниции словаря Cambridge, «a period when there is less business activity than usual in a company, the economy, etc.» *a slowdown* представляет собой уменьшение объема деятельности по сравнению с ее привычным уровнем в компании или экономике в целом. Отметим, что в русском языке номинации *медленный*

экономический рост и *замедление* также обладают эвфемистической функцией в контексте описания экономического кризиса.

Если говорить о выражениях *a tough time* (*сложное время*), *very difficult times* (*очень тяжелые времена*), то на улучшение денотата направлена, с одной стороны, семантическая неопределенность лексемы *сложный*; однако определения *тяжелый*, *трудный* и *негативный*, по нашему мнению, не улучшают денотат, и поэтому, с другой стороны, эвфемизация в выражениях типа *трудные времена* строится на лексеме *время*. По нашему мнению, семантическую неопределенность лексемы *время* обеспечивает использование формы множественного числа, поэтому мы полагаем, что в приводимых далее примерах, лексема *время* обладает эвфемистической функцией.

Трудные времена и новые возможности [8].

Private security firms face tough times in Iraq (*Частные охранные фирмы столкнулись с тяжелыми временами в Ираке*) [10].

Механизмом формирования эвфемистических номинаций кризисных явлений часто выступает метафора. Использование концепта «организм человека» для метафоризации явлений экономики является, по данным исследователей, частотным в экономическом дискурсе, поэтому представляется необходимым обратить внимание на эвфемистический потенциал подобных метафор. Исследователь Д.С. Малюкова отмечает, что появление антропоморфной метафоры в жизни человека обусловлено самой «способностью человеческого сознания..., позволяющей упорядочить свои знания о мире, перенося на него принципы структурирования форм собственного организма» [3, 50].

Экономика страны ассоциируется с телом, где негативные экономические события воспринимаются как болезни, самым частым из которых является инфаркт.

Все, здесь описанное, означает одно: к лету РФ переживет второй «экономический инфаркт» [1].

Аналогичные метафоры находим и в английском языке: *in bad shape, economic depression*.

Редкой заменой слова *кризис* в англоязычном медиaprостранстве служит выражение *in bad shape* ('в плохой форме'), также представляющее собой антропоморфную метафору, т.к. обычно оно используется для характеристики человека. В русском дискурсе было найдено единственное употребление *рынок в неважной форме*, упомянутое в статье А.В. Бушева без примеров. Можем предположить, что лексема *форма* несет отсылку к неофициальному, бытовому контексту, в отличие от номинации *кризис*, часто употребляемой в официальном контексте и являющейся экономическим термином, закрепленным на уровне словарей. Плохая форма в данном случае ассоциируется у носителей языка с обыденной, несущественной проблемой, временным состоянием.

Понятие экономического кризиса может быть обозначено лексемами, связанными не только с физическими, но и с психическими заболеваниями. Классическим примером служит выражение *economic depression* (*экономическая депрессия*). В истории данное выражение особенно известно в контексте *The Great Depression* (*Великая депрессия*). Номинация *депрессия* является термином психиатрии, и перенос ее в область экономики дает, по нашему мнению, пример антропоморфной метафоры. В рамках российской действительности депрессия не признается большинством социума как болезнь, что косвенно «повышает» статус обозначаемого этим словом явления по сравнению с отрицательно оцениваемым понятием кризиса. Проведенный анализ контекстов показал, что номинация *depression* ассоциируется именно с периодом 30-х годов.

Антропоморфная метафора – не единственная в формировании эвфемизмов экономического кризиса. Отметим, например, частотное употребление номинаций, являющихся производными от лексемы *медведь*, например, *медвежий рынок*, *медвежье настроение*. Напомним, что в экономическом контексте *медведем* называют трейдера, уверенного в падении рынка. Упомянутые употребления имеют отношение не к

финансовому кризису экономической системы в целом, а непосредственно к движению валютного рынка.

Еще одним частым приемом эвфемии является замена слова его первой буквой (инициальное название). Подобным образом в экономических текстах появились такие эвфемизмы как *S-word (to sell)*, *B-word (bubble)*, *I-word (inflation)*, *P-word (privatization)*. Подчеркнем сложность дешифровки некоторых номинаций, поскольку в зависимости от контекста данные номинации могут иметь разное значение: *D-word* может заменять лексемы *depression*, *danger*, *deflation*. Возникающая при эвфемизации неоднозначность преднамеренна и служит смягчению прямого смысла номинации [5, 171]. В русскоязычном дискурсе кризис называют словом на букву К. В английском языке выражение *the R-word* также стало популярным как эвфемизм, маскирующий слово *кризис*.

Говоря о терминологическом статусе рассматриваемых выражений, отметим, что проанализированные номинации относятся к терминам, профессионализмам, терминоидам и полутерминам. Значительную долю от общего числа эвфемистических номинаций составляют термины, например, *recession (рецессия)*, *a slowdown (замедление)*, *экономический спад*, *стагнация*, *оптимизация*, *коррекция вниз* и т.д. Присутствие у данных номинаций словарных статей в терминологических словарях, широкое использование в текстах СМИ отвечают требованиям, предъявляемым к терминам. К профессионализмам, то есть номинациям некодифицированным, находящим свое употребление в неофициальной речи специалистов, относим такие выражения как *развитие с негативной динамикой*, *рынок в неважной форме*, *in bad shape*, *S-word*, *медвежье настроение*, *рынок не бьет рекорды*. К терминоидам можем отнести выражения *a tough time*, *very difficult times*, *state of economic emergency* и т.д. Отнесенность к разговорному стилю речи, наличие образности и отсутствие четких границ означаемого понятия, а также широкое использование номинаций в СМИ, вышедшее за границы употребления только среди профессионалов, – критерии терминоидов. Выявление среди отобранных единиц материала номинаций, относящихся к терминоидам, то есть единицам, занимающих промежуточное положение между термином и профессионализмом, является иллюстрацией тренда терминологизации и эвфемизации речи, под которыми подразумевается переход единиц общеупотребительного языка в разряд терминов экономического (в нашем случае) дискурса. Отметим, что подобные процессы обуславливаются повышенным вниманием не только специалистов, но и граждан, не имеющих профессионального экономического образования, к экономической ситуации в стране и мире.

Данные показывают, что в русском языке большинство эвфемистических номинаций (16 единиц, или 60 %) составляют профессионализмы; к терминоидам и терминам можно отнести 6 и 5 номинаций соответственно (22 и 18 %). Говоря о группе единиц английского языка, отметим, что большинство эвфемистических номинаций составляют термины (8 номинаций, т.е. 60 %), на профессионализмы и терминоиды приходится соответственно 22 и 18 %. Таким образом, в английском языке процесс терминологизации частично эвфемистичной экономической лексики находится на более «продвинутой» стадии, чем в русском языке.

Что касается семантических процессов, способствующих выполнению той или иной лексемой эвфемистической функции, то в нашем материале встретились абстрагирование семантики, сдвиг, размытие и подмена значения, замена близкой по значению лексемой. Под абстрагированием семантики мы понимаем способ, который дает возможность уйти от конкретики к общности, «обходя» неприятные темы, используя при этом лексику, семантически понятную реципиенту. Например, *в плохой форме*. Под размытием значения имеется в виду совмещение в рамках одного словосочетания лексем с отрицательными и с положительными коннотациями, смещающее фокус внимания реципиента. Например, *замедление экономического роста*. Как подмену значения следует рассматривать подмену понятий, целью которой является намеренное искажение сути значений. Например, *оптимизация*. Сдвиг значения представляет собой сдвиг в оценке денотата. Например,

экономический инфаркт. Абстрагирование семантики слова является самым распространенным способом формирования эвфемизмов группы «Экономический кризис» в обоих языках, однако в качестве специфики русского языка стоит отметить значительно большее, чем в английском, количество случаев подмены значения. Говоря о статистике, подчеркнем, что единицы, образованные путем абстрагирования семантики составляют 37 % в русском языке (10 номинаций) и 58 % в английском языке (8); образованные по способу сдвига значения – 22 % (6 номинаций) и 21 % (3 номинации). Подмена значения самого слова лежит в основе 33 % (9 номинаций) и 14 % (2 номинаций) эвфемизмов в русском и в английском языках соответственно, а замена лексемой с близким значением составляет 8 % (2 номинаций) и 8 % (1 номинация).

Таким образом, нами были собраны и проанализированы эвфемистические номинации тематической группы «Экономический кризис» русского и английского языков. Анализ касался определения статуса этих номинаций в профессиональном языке и их функций в тексте и семантических способов создания эвфемизмов. Выявлено, что среди эвфемистических единиц обоих языков отмечаются термины, профессионализмы и терминоиды, однако в разных пропорциях: в русском преобладают профессионализмы, в английском – термины. Роль разных способов создания эвфемизмов также неодинакова в исследованных языках: несмотря на то, что абстрагирование значения в обоих языках является ведущим, в русском почти равную роль играет подмена значения.

1. 'Второй инфаркт' расеянской экономики // Коммунистическая партия Российской Федерация. URL: <http://cprf.spb.ru/1738.html> (дата обращения: 10.08.21).

2. Кризис экономический // GUFU.ME. Экономический словарь терминов. URL: https://gufo.me/dict/economics_terms (дата обращения: 09.10.22).

3. Малоюкова Д.С. Применение языковых средств манипулирования при реконструировании психологического образа политика в современном дискурсе // Лингвокультурология. Екатеринбург, 2009. Вып. 3. С. 148–155.

4. Москвин В.П. Эвфемизмы: системные связи, функции и способы образования // Вопросы языкознания. М., 2001. № 3. С. 58–70.

5. Орлова С.Н. Причины появления эвфемизмов в экономической прессе // Вестник Университета Российской Академии Образования. 2010. № 5. С. 169–172.

6. Рецессия // GUFU.ME. Экономический словарь терминов. URL: https://gufo.me/dict/economics_terms/%D0%A0%D0%95%D0%A6%D0%95%D0%A1%D0%A1%D0%98%D0%AF (дата обращения: 10.08.21).

7. Трудные времена и новые возможности // ECONS.ONLINE. URL: <https://econs.online/articles/ekonomika/trudnye-vremena-i-novye-vozmozhnosti/> (дата обращения: 09.10.22).

8. Тяжелые времена для малого бизнеса // Эхо Москвы. URL: https://echo.msk.ru/blog/business_today/2610906-echo/ (дата обращения: 08.08.21).

9. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. М., 2008.

10. Private security firms face tough times in Iraq (Частные охранные фирмы столкнулись с тяжелыми временами в Ираке) // The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/world/2009/aug/10/iraq-murder-security-firms> (дата обращения: 10.08.21)

РЕЦЕНЗИИ / BOOK REVIEWS

О.К. Крамарь
О.К. Kramar

ПРОФЕССИЯ: ЛИТЕРАТОР. ГОД РОЖДЕНИЯ: ...

PROFESSION: MAN OF LETTERS. DATE OF BIRTH: ...

Коллективная монография «Профессия: литератор. Год рождения: 1941», вышедшая в конце 2022 года, продолжила серийное издание, начатое предыдущими: «Профессия: литератор. Год рождения: 1937», «Профессия: литератор. Год рождения: 1938», «Профессия: литератор. Год рождения: 1939», «Профессия: литератор. Год рождения: 1940», и своим появлением ознаменовала важное событие – издание пяти выпусков, подтверждающих успешность исследовательского проекта, инициированного кафедрой теории и истории литературы Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина и журналом «ФилоLogos» в уже далеком 2017 году.

Указанное «пяτικнижие» – это достаточно серьезный повод для разговора о промежуточных итогах и возможных перспективах проекта, замысел которого очевиден и значение которого несомненно: «публикуемые исследования способствуют мнемонической репродукции творческого наследия "шестидесятников", шире – осмыслению персонифицированной истории отечественной словесности и науки о литературе XX – начала XXI веков»²⁶.

В выходящей с 2017 по 2022 г. серии коллективных монографий было опубликовано 89 научных статей, принадлежащих ученым из России, Беларуси, Канады, Китая, Соединенных Штатов Америки, Украины, представляющим, соответственно, Белгород, Ванкувер, Вологду, Горловку, Гродно, Донецк, Екатеринбург, Иваново, Калугу, Кемерово, Кострому, Ланьчжоу, Минск, Москву, Новосибирск, Нью-Йорк, Одессу, Санкт-Петербург, Тверь, Елец. Участие в подготовке серийного издания объединило ученых разных национальностей, разных возрастов, разных поколенческих групп, разной степени известности, творивших в общей для всех зоне мнемонической этики, ведь, помимо своей историко-литературной значимости, «проект, конечно же, позволяет помянуть ушедших, что придает ему особое значение – филологического мартиролога».

В процессе создания монографической серии сложился круг ее постоянных авторов, получивших уникальную возможность «выразить своими публикациями профессиональную симпатию конкретному писателю или ученому, а заодно и явить заинтересованному читательскому сообществу свою научную личность». В этой связи необходимо сказать о том, что с первого дня существования проекта его инициаторы отказались от «заказных» статей, предложив потенциальным авторам право свободного выбора имени из содержащихся в информационных письмах достаточно полных списков литераторов

²⁶ См.: От составителей // Профессия: литератор. Год рождения: 1939: коллективная монография. Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2020. С. 3. Встречающиеся в тексте цитатные фрагменты отсылают к этому источнику. – *О.К.*

определенного года рождения. Некоторые сомнения по поводу принятого решения, конечно же, были. С полным на то основанием можно было предполагать, что в сборнике «Профессия: литератор. Год рождения: 1937» большая или даже большая часть статей будет посвящена исключительно Андрею Битову, Белле Ахмадулиной, Льву Лосеву или Александру Вампилову, что объектом №1 в сборнике «Профессия: литератор. Год рождения: 1938» станет Владимир Высоцкий, что в сборнике «Профессия: литератор. Год рождения: 1939» исследовательские симпатии будут отданы Леониду Аронзону и его творческому наследию, что сборник «Профессия: литератор. Год рождения: 1940» обернется коллективной монографией в честь Иосифа Бродского и что сборник «Профессия: литератор. Год рождения: 1941» станет научным памятником Сергею Довлатову. Этого, к счастью, не произошло: в указанных сборниках нашли себе место статьи о Владимире Маканине, Юнне Мориц, Владимире Уфлянде, Олеге Чухно, Геннадии Шпаликове, Владимире Казакове, Юрии Карабчиевском, Петре Вегине, Михаиле Гробмане, Александре Величанском, Григории Капеляне, Михаиле Крепсе, Борисе Дышленко, Александре Житинском и многих других поэтах, писателях, драматургах, деятелях отечественной науки, заслуживающих «участливого» читательского внимания. Списки «юбиларов», казавшиеся составителям полными, дополнялись новыми именами, а не планировавшееся заранее попарное соединение статей, посвященных одному и тому же автору, как это произошло, например, в сборнике «Профессия: литератор. Год рождения: 1937» (две статьи об Ахмадулиной, две – о Битове, две – о Вампилове, две – о Лосеве), рождало представление о наличии нескольких локальных диалогов в структуре целого. Очевидно, нет необходимости говорить о том, что наличие в публикациях личного чувства по отношению к объекту исследования, придавало особый характер эксплицируемому контекстом процессу научной коммуникации.

Опыт издания пяти выпусков коллективной монографии подтвердил правильность еще одной исходной установки инициаторов проекта: «...Чтобы избежать юбилейного пафоса и полой риторики, обязательным условием сотрудничества авторов с издателями является посвящение публикации художественному или научному тексту, циклу произведений или книге, сквозному тематическому мотиву или образу, научной концепции». В сборниках, посвященных восьмидесятилетию юбилею отечественных литераторов, нет «проходных», написанных «к случаю» статей, все они имеют предметный и цельный характер и дают полное представление о «научной личности» их создателей, об их тематических, жанровых и методологических предпочтениях, об актуальной значимости выдвигаемых ими научных концепций. Предметом исследовательской рефлексии в статьях были: жанровая природа и мотивная структура произведения, специфика лирического и эпического хронотопа, интертекстуальный и интермедиаальный модус творческого мышления писателя, феноменология и поэтика текста, межтекстовые параллели и межтекстовые взаимодействия, творческая индивидуальность писателя и проблема художественной целостности произведения, цикла, книги. При этом избираемая тематика определяла жанровую модальность создаваемого научного текста.

Неоспоримым достоинством рецензируемого сериального издания является включение в его состав статей, посвященных отечественным литературоведам. Создание таких статей стимулировалось не только личным знакомством с юбиларом, но и профессиональным интересом к его исследовательской методологии, признанием его вклада в отечественную науку, глубочайшим уважением к результатам его научной деятельности. И это было совершенно естественно, ведь авторы пяти выпусков коллективной монографии «Профессия: литератор» осуществляли акт юбилейного приношения С.С. Аверинцеву, В.М. Акаткину, С.Н. Бройтману, М.М. Гиршману, В.А. Грехневу, А.К. Жолковскому, В.Г. Зинченко, В.Я. Курбатову, Ю.В. Лебедеву, Н.Л. Лейдерману, В. Мангольду, А.М. Панченко, Л.Н. Таганову, В.В. Тихомирову, И.В. Фоменко, В.В. Федорову, Ю.К. Щеглову, А.П. Чудакову.

Исследовательский проект «Профессия: литератор. Год рождения:…» в полной мере сохраняет энергию движения в избранном направлении, его создатели понимают важность и несомненную ценность непрерывной работы по развитию гуманитарной памяти, обеспечивающей связь времен и поколений. За шесть лет совместного труда сформировалось научное сообщество, заинтересованное в дальнейшем продвижении проекта. И это значит, что проект будет жить. И это значит, что за пятым выпуском непременно последует шестой.

А.А. Чевтаев
A.A. Chevtaev

**«ПОСЛЕДНЕЕ СТИХОТВОРЕНИЕ» КАК ПРОБЛЕМА
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ ТВОРЧЕСТВА ПОЭТА**

Рецензия на книгу: Феномен «последнего стихотворения»: теория и практика исследования: коллективная монография. Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2022. 178 с.

**"THE LAST POEM" AS A PROBLEM OF LITERARY RECEPTION OF
THE POET'S CREATIVITY**

Book review: The Phenomenon of "The Last Poem": Theory and Practice of Research: a Collective Monograph. Yelets: Bunin Yelets State University, 2022. 178 p.

Рецензия посвящена осмыслению и аналитическому разбору коллективной монографии «Феномен "последнего стихотворения": теория и практика исследования», подготовленной коллективом ученых-литературоведов из разных научно-образовательных организаций России и Украины и изданной Елецким государственным университетом им. И.А. Бунина. Рассмотрение 15 статей («параграфов»), 3 из которых посвящены теоретическим вопросам и 12 аналитико-интерпретационному осмыслению «итоговых» стихов конкретных авторских персоналий, показывает важность предлагаемых в книге результатов. Сочетание теоретико-методологических, историко-литературных и практико-аналитических подходов к проблеме «последнего стихотворения» одновременно высвечивает ее аспектную многомерность и способствует концептуальному единению в целом достаточно разных взглядов на семантику, функции и аксиологию данного поэтического феномена. Делается вывод, что данная коллективная монография является существенным вкладом в осмысление проблемы «последнего стихотворения». Составившие данную книгу статьи-«главы» очевидно дают ряд серьезных ответов на вопросы о сущности «последнего стихотворения» в его теоретическом понимании и историко-литературном ретроспективном осмыслении. По сути, поэтика «последнего стихотворения» в предлагаемом исследовательском осмыслении в полной мере может быть определена как поэтика онтологического завершения творческого пути поэта. Предлагаемые теоретические и аналитико-интерпретационные видения «итоговых» стихотворений самых разных поэтов в полной мере позволяют говорить о наличии некоего жанрового «ореола» поэтического текста, являющегося «последним» в творческом наследии автора. Данная монография показывает, что жанровое обозначение «последнего стихотворения» всегда будет «апостериорным», а значит – условным, данным извне творческой системы

поэта. Однако думается, что жанрово-модальные сигналы и некие парадигмальные параметры «последнего стихотворения» вполне могут быть выявлены и установлены.

Ключевые слова: жанровый «ореол» поэтического текста, «последнее стихотворение», поэтика онтологического завершения, творческий путь поэта, художественная целостность.

The review deals with the comprehension and analytical research of the collective monograph "The phenomenon of "the last poem": theory and practice of research", prepared by a team of literary-scholars from various scientific and educational organizations of Russia and Ukraine and published by I.A. Bunin Yelets State University. Consideration of 15 articles ("paragraphs"), 3 of which contain theoretical issues and 12 analytical and interpretative understanding of "the final" verses of specific author personalities, shows the importance of the results proposed in the book. The combination of theoretical-methodological, historical-literary and practical-analytical approaches to the problem of "the last poem" simultaneously highlights its aspect multidimensionality and contributes to the conceptual unity of quite different views on the semantics, functions and axiology of this poetic phenomenon. It is concluded that this collective monograph is a significant contribution to understanding the problem of "the last poem". "The chapters-articles" that have compiled this book obviously provide a number of serious answers to questions about the essence of "the last poem" in its theoretical understanding and historical and literary retrospective comprehension. In fact, the poetics of "the last poem" in the proposed research interpretation can be fully defined as the poetics of the ontological completion of the poet's creative path. The proposed theoretical and analytical-interpretative visions of "the final" poems of various poets fully allow us to speak about the presence of a certain genre "halo" of the poetic text, which is "the last" in the creative heritage of the author. This monograph shows that the genre designation of "the last poem" will always be "a posteriori", which means it is conditional, given from outside the poet's creative system. However, it seems that genre-modal signals and certain paradigmatic parameters of "the last poem" may well be identified and established.

Key words: genre "halo" of a poetic text, "the last poem", poetics of ontological closure, the creative path of the poet, artistic integrity.

Творческий путь каждого поэта в какой-то момент приходит к концу, обусловленному биографическими обстоятельствами – смертью или отказом от поэтической стези по тем или иным причинам. При этом в любом случае в его литературном наследии обнаруживается знак такого финализма – поэтический текст или комплекс текстов, являющих буквальный итог художественных исканий. Соответственно, последнее / «последнее» стихотворение поэта вызывает повышенный интерес вдумчивого читателя и исследователя-литературоведа – и как биографический предел, и как ценностно-смысловое завершение поэтической рефлексии над сущностью человеческого бытия.

Вопрос о «последнем стихотворении» всегда упирается в принципиальную (биографическую) законченность жизни поэта. Логически размышляя, творческий итог того или иного автора-поэта может быть осмыслен только ретроспективно, посредством восприятия его поэтического развития с некой отчетливой временной (исторической) дистанции – когда поэт по объективным причинам более создать ничего не сможет. Иначе говоря, «последнее стихотворение» – это поэтический текст, получающий статус «итогового» извне творческой судьбы автора и становящийся «последним» всегда a posteriori. В этом отношении определение «последнего стихотворения» в литературном наследии поэта сопряжено, прежде всего, с текстологическими и с биографическими

изысканиями, призванными найти и обосновать фактически последний текст, созданный конкретным автором.

Однако мировая поэтическая практика настойчиво показывает, что «последнее стихотворение» поэта, обладающего самоценным художественным языком и репрезентирующего собственную, в той или иной степени уникальную систему миропредставления, оказывается не только буквально финальным текстом в полном корпусе его творений, но и мощным концептуальным подведением художественных и онтологических итогов. Поэтому проблема «последнего стихотворения» из области литературно-биографической неизбежно выходит в сферы авторской поэтологии, художественной аксиологии и онтологии, то есть сопрягается с широким комплексом вопросов о сущности индивидуально-авторского поэтического универсума. Как указывает Ю.В. Казарин, «последнее стихотворение – это одновременно и поэтический текст и метатекст, соединяющий в себе все лучшее, что есть в творчестве поэта, а также отличающий завершение конкретной поэтической личности и обозначающий рубеж, или рубеж, столь же разделяющий, сколько и соединяющий физическую жизнь поэта с его метафизическим существованием» [7, 39]. Это суждение ученого, предельно заострившего проблематику поэтического «итога», безусловно, отвечает сущности «последнего стихотворения» как художественного феномена и подчеркивает тот факт, что «итоговый» текст является «идентификатором подлинности данной поэзии» [7, 44]. «Последнее стихотворение», во-первых, показывает, что его автор своим творчеством явил уникальное поэтическое мировидение, а во-вторых, так или иначе суммирует, концентрирует, качественно синтезирует магистральные линии творческих исканий поэта. Такое понимание статуса и сущности «итогового» поэтического текста существенно и принципиально расширяет спектр вопросов, связанных с исследованиями его поэтики, аксиологии и онтологии. Каркас проблемных зон в этом отношении очерчивается двумя следующими тенденциями: с одной стороны, возникает соблазн абсолютизировать «последнее стихотворение» в качестве точки схождения всех мотивных, образных и ценностно-смысловых решений поэта, с другой – появляется потребность обнаружить «итоговость» там, где ее нет и объективно быть не может, то есть в стихотворениях, хронологически отдаленных от собственно (творчески-биографически) последнего авторского творения. При этом совершенно очевидно, что проблема «последнего стихотворения» является диалектически сложной и концептуально насыщенной и требует самого пристального исследовательского внимания – и в качестве уяснения творческих итогов конкретного поэта, и как отыскание «ключа» к его художественному универсуму.

В современном русском литературоведении вопросы о сущности поэтических «итогов» с теоретико-эстетических, структурно-типологических и историко-литературных позиций начинают осмысляться относительно недавно, а потому все еще являются своеобразной литературоведческой *terra incognita*. Существенный вклад в разработку данной научной проблемы вносят исследования итоговой поэтической книги, предложенные О.В. Мирошниковой, которая на материале «последних» книг поэтов последней трети XIX века показывает, что подобная крупная «циклизация» в их творчестве обладает общей «сквозной лирической коллизией» [8, 116], воплощаемой в мотивах «подведения итогов, тяжбы с быстротекущим временем и поисков вечных незыблемых ценностей» [8, 116]. Концептуальным же поворотом в осмыслении проблемы «последнего стихотворения» является монография-антология Ю.В. Казарина, в которой подробное теоретическое предисловие и собранный материал о ста последних стихотворениях русских поэтов XVIII–XX веков [9] предстают одновременно и опытом глубокой рефлексии над явлениями поэтических итогов в русской поэзии, и мощным плацдармом для дальнейших литературоведческих исследований поэтики и ценностно-смысловой природы «последнего стихотворения». По мысли исследователя, «последнее стихотворение – не о смерти, но обязательно о ней, потому что формально-содержательная гармония последнего текста поэта осуществляет в конце концов трагическое и светлое единство жизни, смерти и

любви» [7, 39]. Данный тезис, при всей его неоднозначности, может быть принят в качестве некоей исходной посылки при углублении в проблематику «последнего стихотворения» поэта.

Именно вопросы проблематизации, концептуализации, аналитики и интерпретации «последнего стихотворения» поднимаются и решаются в рецензируемой коллективной монографии «Феномен «последнего стихотворения»: теория и практика исследования», суммировавшей исследовательские практики ученых-литературоведов из разных научно-образовательных организаций России и Украины и изданной Елецким государственным университетом им. И.А. Бунина [12]. Сразу отметим, что вынесенное в заглавие данной книги понятие «феномена» одновременно указывает и на сущность понимания «последнего стихотворения» в качестве уникального художественного явления, и на магистральный методологический подход к его осмыслению. По мысли О.В. Зырянова, в новой (неканонической) парадигме художественности XIX–XXI вв. «реальная жизнь жанра протекает в творческом сознании автора, т.е. жизнь жанра – это преимущественно его феноменология, а значит «любой жанр – это подвижная система, испытывающая <...> воздействие со стороны других ("смежных") жанров» [5, 523]. Это жанрологическое суждение вполне применимо к иным аспектам поэтики художественного текста, что и демонстрирует рецензируемая монография: феномен «последнего стихотворения» в ней понимается, обсуждается и осмысливается принципиально феноменологически, то есть с позиции презумпции авторской точки зрения на бытие и ее художественно-эстетической синтетичности.

Итак, монография «Феномен «последнего стихотворения»: теория и практика исследования» состоит из двух разделов, составленных из 15 статей («параграфов»): 3 из них посвящены теоретическим вопросам и 12 аналитико-интерпретационному осмыслению «итоговых» стихов конкретных авторских персоналий. Сочетание теоретико-методологических, историко-литературных и практико-аналитических подходов к проблеме «последнего стихотворения» одновременно высвечивает ее аспектную многомерность и способствует концептуальному единению в целом достаточно разных взглядов на семантику, функции и аксиологию данного поэтического феномена.

В первом разделе обозначаются и осмысливаются теоретические вопросы рецепции и систематизации феномена «последнего стихотворения». Показательной и теоретически радикальной предстает статья Б.П. Иванюка (автора данного научного проекта и редактора данной монографии) «"Последнее стихотворение": жанрологическая заявка в формате словарной статьи» [12, 4–6]. В ней на обширном материале мировой поэзии предлагается лаконичная формулировка сущности «последнего стихотворения». Подчеркивая, что данное явление не входит в систему более-менее отрефлексированных поэтических жанров, исследователь указывает, что «последнее стихотворение», обладая достаточно устойчивыми формально-содержательными параметрами, вполне может быть интегрировано в систему жанров мортальной поэзии. Б.П. Иванюк указывает на родство «последнего стихотворения» с такими жанрами, как эпитафия, реквием, мартиролог. Думается, что этот жанровый «ореол» может быть расширен, так как «последнее стихотворение» в многомерной поэтической практике демонстрирует родство с жанровыми моделями элегии, дружеского послания, вальсы [6], волюнты [11, 140–143], то есть обладает не только мортальным семантическим «ядром», но и мнемоническим и витально метафизическим потенциалом. В любом случае, предлагаемая «жанрологическая заявка» Б.П. Иванюка нам видится принципиальным сдвигом в осмыслении жанровой природы «последнего стихотворения». При этом, конечно, следует помнить, что жанровые рефлексии здесь определяются не только и не столько авторским сознанием (возможно, что и им, но – подсознательно, стихийно, интуитивно), сколько сознанием реципиента, который аксиологически и онтологически видит «последнее стихотворение» как буквально последнее в творческой биографии поэта. Б.П. Иванюк указывает, что «последнее стихотворение» «предполагает выход в экзистенциальный контекст произведения, в жизненные обстоятельства

биографического автора» [12, 5]. Именно это обстоятельство и наделяет данный поэтический феномен проблемным статусом и продуцирует принципиальную рефлексию над сущностью «итогового» текста в творческой системе поэта.

В статье О.В. Зырянова осмысливается феномен последнего стихотворения, явленного в форме лирической миниатюры, которая видится ученому характерным форматом репрезентации творческого итога поэта [12, 6–27]. В данном исследовании проблематизируются параметры итогового текста, который, по мысли О.В. Зырянова, складывается из номинального (демонстрирующего заявку на онтологический итог), и фактического (буквально последнего стихотворения, созданного автором) явлений поэтики, что и определяет концептуальное завершение творческой системы поэта в аксиологическом и онтологическом аспектах. Анализ лирической миниатюры как явления «последнего стихотворения», проведенный на широком материале творчества русских поэтов XIX–XX веков (Д. Хвостова, К. Батюшкова, В. Маяковского, Н. Рубцова, Р. Рождественского), показывает, что предельная сжатость поэтической формы явно коррелирует с концептуальным «подытоживанием» поэтом своего творческого пути, проявляясь и в тех случаях, когда итог мыслится только метафизическим конструктом, а не биографической реальностью. Представляется, что данный ракурс видения проблемы «последнего стихотворения» вполне может претендовать на опыт типологии, призванной систематизировать весьма существенный пласт итоговых поэтических произведений русской литературы XIX–XX вв.

С.В. Жиялков в своем видении проблемы «последнего стихотворения» обращается к вопросам его дуальной поэтики и мнемонической структуры [12, 27–40]. Исследователь обоснованно показывает, что онтологическое завершение творческого пути поэта, явленное в его итоговом тексте, во-первых, носит парадигмальный характер, то есть является автобиографической рефлексией над антиномичностью бытия, заданной всей творческой системой автора, а во-вторых, предельно заостряет экзистенциальную проблематику сопряжения жизни и смерти, то есть творчески демонстрирует «пограничную ситуацию» лирического субъекта, который определяет себя в двойственных координатах «этого» и «того» измерений бытия. Думается, что предложенный исследователем опыт рассмотрения итоговых стихотворений К. Батюшкова и Н. Добролюбова позволяет говорить о «дуальности» и «мнемоничности» «последнего стихотворения» как о весьма существенных, хотя и не абсолютных, его параметрах, что намечает широкий исследовательский простор для уяснения данного феномена в конкретных индивидуально-авторских системах.

Теоретический раздел монографии, конечно, сопряжен с концептуальными исканиями ее авторов [3; 4], а именно с уяснением и обоснованием «сверхтекстовых» и парадигмальных оснований последнего стихотворения как поэтического феномена. Но именно такое представление способствует литературоведческой «онтологизации» творческих итогов того или иного поэта. Собственно, вопрос о «последнем стихотворении» во многом оказывается вопросом о художественной целостности творческого пути поэта. Как указывает В.И. Тюпа, «эстетическое переоформление чего бы то ни было является его конвенциональным оцельнением – приданием оформляемому условной завершенности (полноты) и сосредоточенности (неизбыточности)» [10, 32]. Конечно, здесь речь идет о художественной целостности произведения, которая подробно была концептуализирована и почти исчерпывающе осмыслена М.М. Гиршманом [2]. Однако в случае системной аналитики и ценностно-смысловой интерпретации творчества конкретного автора думается вполне возможным и уместным экстраполировать представления о художественной целостности произведения на художественную целостность / завершенность творчества поэта в целом. Такой «метонимический» перенос видится литературоведчески «легитимным» в силу эмпирического постижения творческих систем самых разных поэтов, «последнее стихотворение» которых маркирует нечто принципиально важное в их художественном миропонимании и тем самым сигнализирует об онтологическом завершении поэтического поиска.

Второй раздел рецензируемой монографии посвящен практическому осмыслению феномена «последнего стихотворения» преимущественно в русской поэзии (одиннадцать статей-очерков обращены к творчеству русских поэтов и один – к наследию украинского поэта). Примечательно, что все персоналии (поэты), итоговые стихи которых становятся объектом аналитического и интерпретационного рассмотрения в этой части книги, принадлежат, используя терминологию С.Н. Бройтмана, к стадии «поэтики художественной модальности», на которой «образ обретает свою собственную содержательность», несводимую «ни к предмету, послужившему для него отправной точкой, ни к отвлеченной идее» [1, 259]. Поэтика художественной модальности, соответственно, определяет предельное воплощение авторского самосознания и его личностного (уникального и экзистенциально неповторимого) присутствия в мире. В этом отношении эйдетическая поэтика, вызывая интерес к репрезентированному ее представителями творческому итогу, все же требует выработки иных принципов работы с поэтическим материалом. Соответственно, предлагаемый в рецензируемой монографии контекст «последнего стихотворения» – это контекст зарождения, реализации и развития модальной поэтики с вариативно неисчерпаемыми возможностями ее реализации. При этом, конечно, авторы книги весьма по-разному видят сущность интересующего их художественного явления.

Открывающая аналитически-интерпретационный раздел книги статья А.Н. Пашкурова посвящена последнему стихотворению М.Н. Муравьева «Оборот на себя» [12, 41–46]. Показывая, как в этом, долгое время неизвестном, произведении поэта проявляются его поэтические, автобиографические и прогностические суждения о себе и о России, исследователь приходит к выводу, что в своем итоговом стихотворении поэт синтезирует идеологемы личного и общественного прошлого. Данное осмысление муравьевского итога видится весьма интересным и с историко-литературных, и с поэтологических позиций. При этом предельно редуцированное в работе обращение к собственно тексту, столь принципиальному для понимания его итогов, несколько снижает аксиологический «пафос» утверждаемого в статье творческого «финализма» М. Муравьева.

Статья С.М. Лукьяновой, посвященная «Каменноостровскому циклу» А.С. Пушкина [12, 47–57], являясь интересным опытом интерпретации данного творения поэта, во многом уклоняется от проблемы «последнего стихотворения» и выходит к идеологии «последних» воззрений поэта, которые, по мысли ученого, определяются окончательным формированием и принятием Пушкиным христианского мировоззрения. Конечно, вопрос о пушкинском «последнем стихотворении» в его номинальном и онтологическом смыслах является колоссальной и почти неисчерпаемой проблемой. При этом думается, что предлагаемая С.М. Лукьяновой тотальная «христианизация» творческих итогов пушкинского творчества несколько сомнительна с точки зрения ответа на вопрос: каков онтологический результат творчества А.С. Пушкина, явленный в его «последнем стихотворении». Пушкинская поэтика и мирозерцание поэта все же шире некоей идеологической ее конкретизации и потому его «последнее стихотворение» ни в коей мере не может быть «упаковано» в сугубо православный контекст мировосприятия.

Безусловно, интересна статья А.Д. Сесоровой, в которой рассматривается последнее стихотворение А.И. Полежаева [12, 57–62]. Подчеркивая элегический характер итогового творения поэта и подробно анализируя его достаточно «аллегорическую» символику, автор работы обосновывает финальный трагизм бытийного самоопределения полежаевского лирического героя, сопряженный в его «последнем стихотворении» с творческой рефлексией над возможностями элегического жанра. Думается, что в данной работе обнаруживаются ростки типологизации «итогового» текста в поэтической практике русского романтизма.

В работе В.И. Чернышевой проблематизируется вопрос о литературно-аксиологических ориентирах И.А. Бунина, воплощенных в его итоговых стихотворениях [12, 62–69]. Внешняя и внутренняя эволюция поэта от Пушкина к Лермонтову обосновывается как сложное ценностно-смысловое движение бунинской системы

ценностей, в которой оказывается возможной «латентность» лермонтовской парадигмы творчества в качестве исходной и неизменной, что воплощается в итоговых стихотворениях поэта «Ночь» и «Венки». Данное исследование представляется, если и не проясняющим сущность «последнего стихотворения» И. Бунина, что вызвано смещением исследовательских акцентов на его претекстах, то во всяком случае значительным объяснением бунинских противоречий и попыток их творческого избытия.

Две работы в составе монографии посвящены творческому «итогу» Н.С. Гумилева. Одна из них – наша [12, 69–88], нацеленная на уяснение гумилевского опыта верификации и творческого преодоления смерти, явленных в корпусе «последних стихотворений» поэта, которые понимаются как ценностно-смысловое единство моральной рефлексии лирического «я». Другая – статья М.В. Сапрыкиной [12, 89–98], которая, вслед за Ю.В. Казариным, определяя в качестве «последнего стихотворения» гумилевский текст «На далекой звезде Венере...», анализирует его поэтику как явление проблематизации жизни и смерти. Обе предлагаемые статьи, очевидно разнящиеся и в определении «последнего стихотворения» Н. Гумилева, и в концептуальном видении сущности гумилевского художественного мира, констатируют, что именно смерть предстает «краеугольным камнем» творческой рефлексии поэта. Подобное схождение различных исследовательских рефлексий позволяет думать, что их авторы смогли приблизиться к некоей объективной данности «последнего стихотворения» поэта.

В статье Б.П. Иванюка рассматривается стихотворение М.И. Цветаевой «Всё повторяю первый стих...» как последнее / «последнее», что обусловлено принципиальной диалогической установкой поэта на творческий контакт со стихотворением А. Тарковского «Стол накрыт на шестерых...» [12, 99–108]. Исследователь, подробно анализируя поэтику цветаевского стихотворения, показывает, что ее «последний» текст являет собой концептуальную идеологему поэтической реинкарнации и тем самым становится ценностно-смысловым завершением лирического «я» не столько в физических, сколько в метафизических координатах бытия. Предложенное Б.П. Иванюком исследование нам представляется весьма серьезной и методологически обоснованной заявкой на пересмотр интертекстуальных и концептуальных представлений о творческом итоге М. Цветаевой.

С.Л. Страшнов обращается к анализу и интерпретации поэтических итогов А.Т. Твардовского [12, 109–115]. Исследователь показывает, что финализм последних стихотворений поэта сопряжен с изначальной внутренней динамикой развития творческой личности и что важен не столько «последний» текст, сколько концептуальное обобщение жизненного (творческого) пути, в котором идеи личного, общественного и исторического самоопределения совпадают. При всей закономерности и обоснованности подобных выводов все же отметим, что статья оставляет не проясненным ключевой вопрос – что же считать «последним стихотворением» А. Твардовского?

Работа О.В. Червинской посвящена осмыслению творческих итогов украинского поэта Василя Стуса [12, 116–133]. Автор статьи убедительно показывает, как биографический опыт переплавляется в онтологический смысл присутствия человека в мире и как лирический герой поэта обнажает свою экзистенциальность. Анализируя два «последних стихотворения» поэта «Весь обшир мій – чотири на чотири...» и «Зазираю в завтра – тьма і тьмуца...», О.В. Червинская показывает, что в их поэтике утверждается отсутствие жизненно-реальной перспективы для лирического субъекта и тем самым имплицитно ищется иносмиренный мир, сопряженный с библейским контекстом.

В статье Д.Л. Лакербая предлагается обращение к последнему стихотворению И.А. Бродского «Август» [12, 133–148]. Данный поэтический текст постоянно становится объектом «бродсковедческой» рефлексии и неоднократно рассматривался в качестве и «итогового» стихотворения поэта, и его «финального» поэтического *credo*. Так, в работах Дж. Смита, В.П. Полухиной, Н.Г. Медведневой «Август» И. Бродского оказывается досконально разобранным. Однако Д.Л. Лакербай находит неисследованный и принципиальный аспект данного стихотворения, а именно его интегральность, которая, при

обращении к предшествующему творчеству поэта и тем претекстам, которые его формируют, показывает, как в буквально последнем стихотворении И. Бродского проявляет себя его магистральная идеологема: представление о Поэте – смертном орудии языка, реализующем посредством человека собственную вечность. По сути, в данной работе подспудно утверждается представление об «Августе» как о латентном апофеозе творчества поэта. Данная идея видится спорной, но явно требующей дальнейшего осмысления.

Работа Е.Е. Андреевской посвящена творческим итогам Г. Айги, а точнее субъектно-пространственной поэтике его стихотворения «Поля этого лета...» [12, 149–159]. Исходя из творческой «итоговости» данного текста, исследователь сосредоточивает внимание на его супрематической поэтике и смыслообразующих аспектах, в целом свойственных художественному минимализму Г. Айги. Предлагаемые анализ и интерпретация стихотворения весьма интересны, однако практически нивелируют вопрос о его «финальности». По сути, в данной статье обнаруживается посылка к рассмотрению стихотворения как «последнего», но далее его аналитика уводится в глубины поэтики и миропонимания Г. Айги как таковых. Осмелимся предположить, что этот концептуальный «просчет» в рецензируемой монографии обусловлен чрезвычайной сложностью серьезного исследовательского разговора о творчестве Г. Айги, которое все еще ожидает детального осмысления.

В статье Е.М. Тюленевой предлагается рассмотрение стихотворения Вс. Зельченко «Лебедь» в контексте последнего стихотворения [12, 160–174]. Методологическая установка здесь оказывается принципиально иной, нежели в предшествующих работах: речь идет о раннем опыте современного поэта, творчество которого никак нельзя считать буквально законченным. Напротив, в данной работе ставится вопрос о том, как стихотворение, не будучи «последним», может быть вписанным в парадигму таковых. Е.М. Тюленева показывает, что «лебединая песнь», семантически верифицируемая поэтом, актуализирует жанровую матрицу «итоговых» стихотворений, заполняемую множеством индивидуально-авторских смыслов. Конечно, в данном случае происходит явный выход за пределы собственно проблематики «последнего стихотворения», однако демонстрируется ее смыслообразующий потенциал, показывающий, что вопросы поэтического «итога» – это явления не только художественной завершенности творчества поэта, но и интертекстуальных и ценностно-смысловых сигналов, которые «последнее стихотворение» подает поэтам-потомкам.

Итак, рецензируемая коллективная монография, посвященная феномену «последнего стихотворения», видится весьма существенным и принципиальным научно-исследовательским шагом в осмыслении поэтических творческих итогов. Составившие данную книгу статьи-«главы» очевидно дают ряд серьезных ответов на вопросы о сущности «последнего стихотворения» в его теоретическом понимании и историко-литературном ретроспективном осмыслении. По сути, поэтика «последнего стихотворения» в предлагаемом исследовательском осмыслении в полной мере может быть определена как поэтика онтологического завершения творческого пути поэта. При этом предлагаемые теоретические и аналитико-интерпретационные видения «итоговых» стихотворений самых разных поэтов в полной мере позволяют говорить о наличии некоего жанрового «ореола» поэтического текста, являющегося «последним» в творческом наследии автора. Конечно, жанровое обозначение такого стихотворения всегда будет «апостериорным», а значит – условным, данным извне творческой системы поэта. Однако думается, что жанрово-модальные сигналы и некие парадигмальные параметры «последнего стихотворения» вполне могут быть выявлены и установлены.

Конечно, онтологическая тайна «последнего стихотворения», сопряженная с глубинными маршрутами движения творческого гения, никогда не будет открыта науке и никогда не получит исчерпывающего описания. Однако приблизиться к ее постижению литературоведение вполне может, и коллективная монография «Феномен "последнего стихотворения": теория и практика исследования» являются тому ярким подтверждением.

В заключение выразим надежду, что данное коллективное исследование получит продолжение и инспирирует системное изучение проблемы и феномена «последнего стихотворения» как в области теоретико-методологических построений, так и в сфере аналитики художественной практики русских и зарубежных поэтов.

1. Бройтман С.Н. *Историческая поэтика*. М., 2001.
2. Гиришман М.М. *Литературное произведение: Теория художественной целостности*. М., 2007.
3. Жияков С.В. *Жанровая традиция стихотворения-«Памятника» в русской поэзии XVIII–XX вв.: дисс. ... канд. филол. наук*. Елец, 2011.
4. Зырянов О.В. «Река времен...» как сверхтекстовое образование в русской поэзии XIX–XX вв. // *Уральский филологический вестник*. 2015. № 3. С. 87–100.
5. Зырянов О.В. *Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект*. Екатеринбург, 2003.
6. Иванюк Б.П. Валета: словарный формат // *Philologos*. 2019. № 1(40). С. 40–45.
7. Казарин Ю.В. *Предисловие // Последнее стихотворение 100 русских поэтов XVIII–XX вв.: антология-монография*. Екатеринбург, 2011. С. 9–62.
8. Мирошникова О.В. *Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитекtonика и жанровая динамика*. Омск, 2004.
9. *Последнее стихотворение 100 русских поэтов XVIII–XX вв.: антология-монография / авт.-сост. Ю.В. Казарин*. Екатеринбург, 2011.
10. Тюпа В.И. *Художественный дискурс (Введение в теорию литературы)*. Тверь, 2002.
11. Тюпа В.И. *Дискурс / Жанр*. М., 2013.
12. *Феномен «последнего стихотворения»: теория и практика исследования: коллективная монография*. Елец, 2022.