

ISSN 2686-7249

ВЕСТНИК РГГУ

Серия
«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”
Series

Academic Journal

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

9
часть 2
2020

VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series
Academic Journal

There are 10 issues of the journal a year.

Founder and Publisher – Russian State University for the Humanities (RSUH)

The journal is included: in the Russian Science Citation Index; in the List of leading scientific journals and other editions for publishing PhD research findings.

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

10.01.00 Literary Theory:

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

10.02.00 Linguistics:

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

24.00.00 Cultural Studies:

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

Goals of the journal: presentation of the results of the latest researches in the field of philology, linguistics and cultural studies, which have an unquestionable theoretical and practical value and are promising for the development of research in these fields of knowledge.

Advancement of empirically oriented linguistic research and high-quality studies of Russian, languages of the Russian Federation, and languages of the world within a variety of theoretical frameworks and in comparative, historical and typological perspectives.

Objectives of the journal: implementation and development of expertise of scientific articles taking into account the dominance of modern interdisciplinary and integrated approaches; presentation of the most significant achievements important for the development of science and capable of being introduced into the educational process as examples of correct scientific work; attraction of new authors, researchers, showing high theoretical culture and undeniable scientific achievements; strengthening the interaction of academic and university science; translation of scientific experience between generations and between institutions.

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is registered by Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Certificate on registration: PI No. FS77-61883 of 25.05.2015. Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125993

e-mail: domanskii@yandex.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Журнал включен в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

10.01.00 Литературоведение:

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

10.02.00 Языкознание:

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

24.00.00 Культурология:

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

Цель журнала: представление результатов новейших исследований в области литературоведения, языкознания и культурологии, имеющих несомненное теоретическое и практическое значение и перспективных для развития исследований в этих областях знания. Продвижение эмпирически ориентированных исследований по русскому языку, языкам Российской Федерации и языкам мира в рамках разнообразных теоретических подходов и в сопоставительной, исторической и типологической перспективе.

Задачи журнала: осуществление и развитие экспертизы научных статей с учетом господства современных междисциплинарных и комплексных подходов; представление наиболее значимых достижений, важных для развития науки и способных быть внедренными в образовательный процесс как примеры правильной научной работы; привлечение новых авторов, исследователей, показывающих высокую теоретическую культуру и неоспоримые научные достижения; усиление взаимодействия академической и университетской науки; трансляция научного опыта между поколениями и между институтами.

Журнал принимает к публикации оригинальные статьи, комплексные исследования российских и зарубежных авторов, ранее не публиковавшиеся научные доклады.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-61883 от 25.05.2015 г. В запись о регистрации СМИ внесены изменения в связи с изменением названия, переименованием учредителя, уточнением тематики – регистрационный номер ПИ № ФС77-74270 от 09.11.2018 г.

Адрес редакции: 125993, Москва, Миусская пл., 6

Электронный адрес: domanskii@yandex.ru

Founder and Publisher

Russian State University for the Humanities (RSUH)

Editor-in-chief

P.P. Shkarenkov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Editorial Board

D.I. Antonov, Dr. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

P.M. Arkadiev, Dr. of Sci. (Philology), RAS Institute of Slavic Studies/Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
(*deputy editor-in-chief*)

O.L. Akhunova, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

S.I. Baranova, Dr. of Sci. (History), Moscow State Integrated Art and Historical Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve, Moscow, Russian Federation

L.V. Belovinskiy, Dr. of Sci. (History), professor, Moscow State Art and Cultural University, Moscow, Russian Federation

J.D. Clayton, Ph.D., University of Ottawa, Ottawa, Canada

Yu.V. Domanskii, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

A.V. Dybo, RAS corr. memb., Dr. of Sci. (Philology), professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation

N.P. Grintser, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

V.V. Gudkova, Dr. of Sci. (Art Studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

I.I. Isaev, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

G.I. Kabakova, Dr. of Sci. (Philology), Université de Paris-Sorbonne, Paris, France

N.V. Kapustin, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation

V.I. Kimmelman, Ph.D., Bergen University, Bergen, Norway

A.A. Kholikov, Dr. of Sci. (Philology), Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

O.B. Khristoforova, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

I.V. Kondakov, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

G.Ye. Kreidlin, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

L.I. Kulikov, Cand. of Sci. (Philology), Ghent University, Ghent, Belgium

M.N. Lipovetskiy, Dr. of Sci. (Philology), professor, University of Colorado, Boulder, USA

- D.M. Magomedova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- E.Yu. Protasova*, Dr. of Sci. (Pedagogy), University of Helsinki, Helsinki, Finland
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I. Rzepnikowska*, Dr. of Sci. (Philology), Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland
- J. Sadowski*, Dr. of Sci. (History), Jagellonian University, Kraków, Poland
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testelets*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoeva*, Dr. of Sci. (History), RAS Institute of General History, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Yatsenko*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- G.I. Zvereva*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)

Executive editor of the issue

Yu.V. Domanskii, Dr. of Sci. (Philology), professor, RSUH

Учредитель и издатель

Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

П.П. Шкаренков, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия

Д.И. Антонов, доктор исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

П.М. Аркадьев, доктор филологических наук, Институт славяноведения РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

О.Л. Ахунова, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

С.И. Баранова, доктор исторических наук, Московский государственный объединенный музей-заповедник, Москва, Российская Федерация

Л.В. Беловицкий, доктор исторических наук, профессор, Московский государственный институт культуры, Москва, Российская Федерация

Н.П. Гринцер, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

В.В. Гудкова, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация

Ю.В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

А.В. Дыбо, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

И. Жетиковска, доктор филологических наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша

Г.И. Зверева, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

И.И. Исаев, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Г.И. Кабакова, доктор филологических наук, Университет Сорбонны, Париж, Франция

Н.В. Капустин, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация

В.И. Киммельман, Ph.D., Берген, Королевство Норвегия

Д.Д. Клейтон, Ph.D., Оттавский университет, Оттава, Канада

И.В. Кондаков, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Г.Е. Крейдлин, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, Гентский университет, Гент, Королевство Бельгия
- М.Н. Липовецкий*, доктор филологических наук, профессор, Университет Колорадо, Болдер, США
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлеская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Е.Ю. Протасова*, доктор педагогических наук, Хельсинкский университет, Хельсинки, Финляндская Республика
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Я. Садовский*, доктор исторических наук, Ягеллонский университет, Краков, Республика Польша
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Тогоева*, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Б. Христофорова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.А. Яценко*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ответственный за выпуск

Ю.В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, РГГУ

СОДЕРЖАНИЕ

Литературоведение

- Алексей Е. Масалов*
Idem-forma, метабола, тождество. Образная структура
поэмы Владимира Аристова «Дельфинарий» 128
- Ольга А. Гримова*
Разрушение нарративной интриги
в «романсе» М. Степановой «Памяти памяти» 140
- Владимир Л. Шуников*
Дискурсивные и жанровые эксперименты
в новейшей российской драме 152
- Александр Е. Махов*
«...Тянет нас вверх»: топос в заключительных строках
«Фауста» Гёте 161
- Юрий В. Доманский*
Сколько лет до Марса (об одном временном указании
в «Рассказах о пилоте Пирксе» Станислава Лема
и о смыслах правдивости фантастического) 169
- Екатерина В. Крюкова*
К вопросу о рецептивной стороне палимпсеста
(на материале произведений Т. Пратчетта) 179

Языкознание

- Эльвира И. Бархатова*
Сравнительно-сопоставительный концептуальный анализ
новой событийной лексики современного английского
и немецкого языков 188
- Алексей В. Соснин, Юлия В. Балакина*
Метафора «Лондон-мир» как ключевая метафора
в структуре лондонского текста английской лингвокультуры 202
- Ольга А. Кулагина*
Языковые средства передачи этнокультурного диссонанса
в романе Амели Нотомб «Токийская невеста» 217

Наталья Ю. Гвоздецкая
«Беовульф» в России: язык древнеанглийского героического эпоса
в русском художественном переводе 226

Культурология

Екатерина А. Филатова
Особенности аудиовизуального текста
научно-популярного документального фильма о природе 240

CONTENTS

Literary Theory

- Aleksei E. Masalov*
Idem-forma, metabola, identity. Image structure
of the poem by Vladimir Aristov “The Dolphinarium” 128
- Ol'ga A. Grimova*
Breaking down narrative intrigue in the “romance”
by M. Stepanova “In commemoration of memory” 140
- Vladimir L. Shumikov*
Discursive and genre experiments
in the contemporary Russian drama 152
- Aleksander E. Makhov*
“...Draws us upward”. Topos in the final lines of Goethe’s “Faust” 161
- Yurii V. Domanskii*
How many years to Mars (about a time reference
in Stanislaw Lem’s “Tales of the pilot Pirx”
and about the meanings of the truthfulness of the fantastic) 169
- Ekaterina V. Kryukova*
Reviewing the receptive aspect of palimpsest
(a case study of T. Pratchett’s works) 179

Linguistics

- El'vira I. Barkhatova*
Comparative conceptual analysis of the new event lexicon
of modern English and German languages 188
- Aleksei V. Sosnin, Yulia V. Balakina*
The metaphor *London-as-the-World* as a key metaphor
in the structure of the London text of English linguistic culture 202
- Ol'ga A. Kulagina*
Linguistic representation of ethnocultural dissonance
in Amélie Nothomb’s novel “Tokyo Fiancée” 217

Natal'ya Yu. Gvozdet'skaya
Beowulf in Russia. The language of the Old English heroic epic
in Russian literary translation 226

Cultural Studies

Ekaterina A. Filatova
General aspects of nature documentary audiovisual text 240

УДК 82-1

DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-128-139

Idem-forma, метабола, тождество. Образная структура поэмы Владимира Аристова «Дельфинарий»

Алексей Е. Масалов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, uchkuduk202@gmail.com*

Аннотация. Данная статья завершает анализ поэмы Владимира Аристова «Дельфинарий», в которой поэт выражает поиски «пространства всеобщей родственности» и общего языка, общей телесности. Свою работу в этом ключе В. Аристов обозначает понятием «idem-forma», которое означает и способ миропонимания, и особую технику создания стихотворений, и метод анализа художественных текстов. Данное понятие коррелирует с понятием «метабола», введенным М.Н. Эпштейном для анализа образной структуры и поэтического языка метареализма. В поэтике В. Аристова метабола является одним из элементов idem-form'ы, выражающим отношения синкретизма, синтеза и тождества на тропеическом уровне. Несмотря на то что термин «idem-forma» был предложен поэтом только в начале XXI в., образная структура анализируемой поэмы «Дельфинарий» говорит о том, что творческие поиски в этом русле В. Аристов ведет на протяжении всего литературного пути. Специфическими чертами использования этой техники в поэме является синтез на уровнях хронотопа и фокализации, субъектный неосинкретизм и образы-метаболы, выражающие и пересемантизацию деталей советского быта, и синтез миров – человеческого и природного, телесного и языкового.

Ключевые слова: русскоязычная поэзия, образная структура, поэтический язык, метареализм, метабола, idem-forma, тождество, субъектный неосинкретизм, синтез пространств

Для цитирования: Масалов А.Е. Idem-forma, метабола, тождество. Образная структура поэмы Владимира Аристова «Дельфинарий» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 128–139. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-128-139

© Масалов А.Е., 2020

Idem-forma, metabola, identity.
Image structure of the poem by Vladimir Aristov
“The Dolphinarium”

Aleksei E. Masalov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
uchkuduk202@gmail.com*

Abstract. In the article, the author accomplishes analyzing the poem “Dolphinarium” by Vladimir Aristov, in which the poet expresses his search for “the space of general likeness” and a common language, a common corporality. He denominated the work in that vein a concept of “idem-forma”, which means and a way of worldview and a special technique of creating poems and a method in analyzing artistic texts. Such a concept correlates with the concept of metabola, which was introduced by M.N. Epstein for analysis of the metarealism image structure and its poetic language. In V. Aristov’s poetics metabola is one of the elements of idem-forma, which expresses relationships of syncretism, synthesis, and identity at the trope level. While the poet only proposes the term “idem-forma” in the early 21st century, the image structure of the poem “The Dolphinarium” shows us that V. Aristov searches on that count all his literary way. The specific features of that technique usage in the poem are the synthesis at the chronotope and focalization levels, the subject neo-syncretism and the images-metabolas, expressing both the re-semantisation of details in the Soviet life, and the synthesis of worlds – the human and natural, the bodily and linguistic.

Keywords: Russophone poetry, image structure, poetic language, metarealism, metabola, idem-forma, identity, subject neo-syncretism, synthesis of spaces

For citation: Masalov, A.E. (2020), “Idem-forma, metabola, identity. Image structure of the poem by Vladimir Aristov ‘The Dolphinarium’ ”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 128–139, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-128-139

Поэзия метареализма в конце XX в. стремилась преодолеть консерватизм языка и субъекта официальной советской культуры, обращаясь к усложненной семантике поэтической метафизики или аналитической философии. Поэтому справедливо говорить о создании метареализмом многомерного поэтического субъекта, который «становится некой метонимией мира и поэзии, которые воспринимаются как непрерывный поток изменений» [Штраус 2005].

Так и поэма Владимира Аристовова «Дельфинарий», создававшаяся с 1982 по 1985 г., посвящена поиску общей телесности, попытке

«создать нечто общее и невыразимо – пока невыразимо – сильное, что подобно общему языку, телу и человеческому будущему»¹. В данной поэме «с помощью техники *idem-forma* и образов-метабола возникает отождествление различных пространств, субъектный неосинкретизм и синтез человеческого и природного, телесного и языкового миров», а в «I и II частях появляется и мотив утраты связи между Я и Другим (“человеком” и “дельфином” в рамках данной поэмы)» [Масалов 2020, с. 228]. Эта статья посвящена анализу следующих частей, в которых описывается попытка преодоления этой утраты.

Напомним, что наиболее продуктивно анализировать поэму «Дельфинарий» можно при использовании двух взаимосвязанных понятий: “*idem-forma*” и «метабола». “*Idem-forma*” – это артикулированное В. Аристовым понятие, имеющее три значения: способ миропонимания, техника создания литературного произведения и метод сравнительного анализа текстов². В стихотворениях и поэмах самого В. Аристова *idem-forma* функционирует как

...особая техника, *литературный прием*, основанный на поэтической онтологии и метафизике метареализма и индивидуальной рецепции этих поисков В. Аристовым. *Idem-forma* обеспечивает отношения тождества, синтеза или синкретизма не только на тропеическом уровне, но и на уровне субъектов, хронотопа, поэтического синтаксиса, ритмической и, возможно, даже фонетической организации стихотворения [Масалов 2020, с. 223–224].

Метабола, или «третий троп», – термин, введенный М.Н. Эпштейном, который с позиций современной филологии обозначает *тип контаминирующего тропа, в котором за счет механизма реализации метафоры могут возникать отношения синкретизма, синтеза и тождества разнородных явлений* [см.: Северская 2007, с. 65; Зейферт 2016; Масалов 2017; Масалов 2019]. Таким образом, метабола в поэтике В. Аристова выступает как одно из средств создания *idem-form*’ы художественного произведения.

Итак, в I и II частях поэмы «Дельфинарий» актуализируется мотив утраты связи между Я и Другим, который в рамках синтетического хронотопа раскрывается в III части:

¹ Аристов В. 80-е: Агония времени и «усилие воскресения» // Комментарии. 2017. № 31. С. 62

² См.: Фещенко В. *Esse-homo: Аристов-эссеист* // Владимир Аристов. Статьи и материалы / Под ред. К.М. Корчагина и Л.В. Оборина. М.: Книжное обозрение: АРГО-РИСК, 2017. С. 50–66 (Премия «Различие»); а также работы самого В. Аристова, посвященные понятию “*idem-forma*”.

Застенчивая прелесть Оружейного
Я твои стены, видно, больше не увижу –
Строительная пыль развеяна
Над пыльным зеркалом, живущим в каждой луже.

Дельфины жили в Оружейной бане,
Но краны им, наверно, перекрыли,
Напрасно собирались на собрание,
Его, как видно, так и не открыли³.

Подобная утрата передается в ироническом ключе. Этому способствуют ямбические строфы в контексте смешанных метров, а также тавтологическая рифмовка однокоренных слов (перекрыли – открыли). В последних строфах данной части к иронии пришивается ностальгическое сожаление:

Осталась деревянная решетка
Того торжественного трапа,
Куда в священный пар звала побудка
От переулочного храпа.

Я с вами пиво пил, хоть времени в обрез,
Я прошептал сквозь пену общежитья,
Что мы окружены водой и кровью,
Но по кафельным плитам вода уже не бежит,
И сух дельфинарий (с. 201).

Жанровое определение текста – «стихотворение в четырнадцати высказываниях» – показывает установку на гибридизацию композиционно-речевой формы (в метатекстах В. Аристов называет «Дельфинарий» поэмой. – А. М.) и на ассоциативную, а не сюжетную связь между частями поэмы. В связи с этим мотив утраты связи между Я и Другим с IV по X часть развивается в совокупности с образом «гитарного кумира», «гитарного бога», теряющего способность к коммуникации с «дельфинами». Иными словами, субъектный неосинкретизм в этих частях играет роль минус-приема, указывая на духовный кризис человека в социуме.

Образ «гитарного кумира» возникает на фоне одинокого Другого, оторванного от человека в «разрушенном пространстве», до этого являвшегося пространственной «структурой отождествления»:

³ Аристов В. Открытые дворы: стихотворения, эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 200 (далее отсылки на это издание указаны в тексте в круглых скобках).

Теперь я и сам увидал его.
 Но все разошлись в парикмахерские –
 Растворились в пульверизаторах пыли ночной,
 А ты, дельфин, один на пилке зубов играешь
 У входа в разбитые бани (с. 202).

Физиологическая метабола «один на пилке зубов играешь» объединяет семантические поля музыки и телесности, выражая мотив поиска утраченного «общего языка», наиболее полно раскрывающегося в метаболах, открывающих V часть:

Кто обезвоженным ртом мычал
 С подводным тремоло созвучий,
 Кто с бубенцом транзистора
 Похмельною мотая головою,
 Брел на водопой –
 Тот поймет тебя.

Тебя, молодой дельфин,
 Заблудившегося в переулках,
 Я увидел – ты подслушивал тайно себя
 Через провод, идущий к ушам,
 Куда поджелудочный магнитофон напевал
 Сквозь стальные кассеты свои (с. 203).

Метаболы «обезвоженным ртом мычал», «подводное тремоло созвучий», «бубенец транзистора», образованные путем создания окказиональных сочетаний, выражают синтез стихийного и технологического, музыкального и языкового, духовного и телесного, внутреннего и внешнего начал. В совокупности с мотивом понимания данные метаболы формируют особое тождество, на фоне которого в следующей строфе снова возникает пространство переулков. Напомним, именно в этом пространстве начинается действие поэмы. Физиологическая метабола «поджелудочный магнитофон» также обнаруживает взаимопричастность телесности и музыки, внутреннего мира и внешнего, так как дельфин «подслушивал тайно себя».

Таким образом, другой является носителем онтологически значимого отождествления стихийного и технологического, музыкального и языкового, духовного и телесного, внутреннего и внешнего, но на фоне разрушенного пространства, в котором возможно такое отождествление («расколотой бани» / «высохшего дельфинария») Я, выраженное в образе «гитарного кумира», утрачивает способность к коммуникации со своим Другим в VI части:

Если ты гитарный бог
В безводную ночь
С ними заговоришь просто на их родном языке...

Но они при виде тебя
Закрывают уши,
Так что камфора капельками выступает.

И ты застывший ничего им не сможешь сказать
На языке океанских наречий,
Ты, снявший маску бога морского,
Ведь сух дельфинарий (с. 204).

Этот абстрактный образ «гитарного кумира» сочетает в себе свойства известных поэтов-бардов, возможно, Владимира Высоцкого, и в предыдущей части посредством номинации «изваяние» приобретает характеристику памятника, монумента. Такая характеристика, а также сам образ «гитарного кумира» выражает пересемантизацию деталей советского быта и культуры, ассоциируясь с памятником Высоцкому на Ваганьковском кладбище, вызвавшем в то время множество споров своей претенциозностью.

Пространственная метабола «высохшего дельфинария» синтезирует в своей семантике духовный и социальный кризисы времен «застоя», когда, по словам В. Аристов, «конец 70-х представлялся прекрасным и мертвым зимним садом – в пространстве десятилетия мирного времени можно было жить, но почти невозможно дышать»⁴.

Именно поэтому кризис коммуникации между Я и Другим перерастает в мотив утраченной любви в VII и VIII частях. А субъектный неосинкретизм в VIII части обеспечивается чередованием субъектов «гитарного кумира» и «любимой» в соединении с мотивами утраты и невозможности встречи, что свидетельствует о том, что интерпретация в рамках поэмы социальных и духовных проблем эпохи в метафизическом ключе достигается и за счет отождествления личного и духовного. К примеру, в следующих строках субъекты, пересекая различные пространства, так и не могут обрести встречу, несмотря на тот факт, что внутренне они тождественны:

Над набережной ты покачнулась
И поплыла над окнами у замершей воды
И над всеми лицами в сиреновой пылице.

⁴ Аристов В. 80-е: Агония времени... С. 60.

Но лишь одного тебя она искала, –
Ты спал здесь между статуй
С румянцем мрачным на лице.

Ты рубиконы рук переходила
По стынувшим часам с запястий,
Ты промежутки лиц переплывала
<...>

А ты не видел ее, а ты покинул ее...
Ни дельфины и ни тритоны
Не трубили в пустую ночь (с. 207).

Метаболическая картина поисков свидетельствует о том, что разрешение данного коммуникативного кризиса еще возможно, однако поиски все еще бесплодны. Так и в IX части с помощью риторического вопроса текст поэмы переходит к описанию возможной коммуникации между Я и Другим («гитарным кумиром» и «дельфинами»):

С оголенным лицом
Пред ощерившимися дискозубами
Что кричать, что петь?

Это ты еще с высоты пьедестала
Стоял и завистливым оком
Взирал на людей и дельфинов.

И вы готовились слушать,
Уже не терзаясь предсмертно
Ночным расставаньем с водой.

Расселись дельфины по голым трибунам,
Говоря на языке зажигалок
И трением кожи о кожу (с. 208–209).

В процитированных строках лирическое «Вы» безо всякой маркировки переходит в описание дельфинов как третьего лица, что также обеспечивает субъектный неосинкретизм в *idem-form'e* произведения. На уровне образов это компенсируется метаболоми «не терзаясь предсмертно / Ночным расставаньем с водой» (с. 208), «Говоря на языке зажигалок / И трением кожи о кожу» (с. 209), синтезирующих предметы и телесность.

В X части продолжается попытка диалога между Я и Другим, однако именно в ней выражается парадоксальность и невозможность такой коммуникации. Немаркированная трансформация лирического «Ты» гитарного кумира в лирическое «Я» только усугубляет кризис:

Зачем голодные смеющиеся рты
Рассеялись по всей долине,
Расселись по водам и весям,
Вы перевесясь, никните на проводах,
Дельфины,
Зачем вы слушаете меня?

Скажите!
Ну!
Прошу вас!

Но вы припали в страхе к телу друга
И слушаете, слушаете, слушаете:
Как за грудной решеткой бьется сердце.

Но почему не слышите, о чем пою я вам? (с. 209).

Парадокс «Зачем вы слушаете меня?» / «Но почему не слышите, о чем пою я вам?» отсылает к евангельскому «они видя не видят, и слыша не слышат, и не понимают» (Матф. 13:13), и мотив страха, контаминируя с образом «за грудной решеткой бьется сердце», становится своеобразной «поэтической кульминацией», «трансформационным пунктом»⁵, как называет такие места в тексте сам В. Аристов, говоря о том, подчеркивая, что этим пунктом может стать «мысль, которая своей кажущейся парадоксальностью подводит некий метафизический итог и бросает свет на предыдущие строки и освещает дальнейшее»⁶.

Поэтому после данных строк парадокс коммуникации между Я и Другим переходит в мотив надежды на братство в XI части:

Все мы станем сиаемскими братьями, –
Вены скрестим друг с другом, –
Чтобы общая кровь в морских виноградниках
Нас обняла леонардовым кругом (с. 210).

⁵ Аристов В. Интимная технология стиха // Открытые двory: стихотворения, эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 403.

⁶ Там же.

Метаболы «вены скрестим», «общая кровь в морских виноградниках» выражают надежду на обретение коммуникации с Другим через телесность. Напомним, что синтез телесного и языкового начал задан еще в первых частях поэмы. Образ «леонардова круга» – явная отсылка к «Витрувианскому человеку» да Винчи – также выражает надежду на гармонизацию, так как данная картина еще в эпоху Ренессанса была символом гармонии между духовным и телесным. Однако достижение этой гармонии дается не просто, о чем свидетельствуют следующие строки:

А ты сквозь очки скользнул под воду,
Ты лицо раскрыл и в испуге дельфина
вокруг ты видишь,
Там в другом – иная твоя свобода,
Но ты себя ненавидишь?

Это не ты... это не мы – перемол морзянки,
Хруст во рту от стеклянных знаков.
Но больше нельзя, нельзя, нельзя
Кричать в ночную сушь,
Оступаясь скользя
В свою неизвестную глушь (с. 210).

Метаболы «перемол морзянки», «хруст во рту от стеклянных знаков» выражают взаимопричастность телесного и языкового, а императив «больше нельзя, нельзя, нельзя / Кричать» отсылает к IX части, выражая исчерпанность прежних способов коммуникации. Эта исчерпанность наиболее полно раскрывается в образе «дельфина в наушниках», представленном в XII части:

Но почему, скажи, дельфин,
В наушниках ты вечно,

И я тебя не понимаю?

Что шепчут тебе в стоптанные уши,
Когда лежишь на пыльной мостовой,
Беруши? (с. 211).

Однако надежда на разрешение данного коммуникативного кризиса объединяется с надеждой на восстановление разрозненно-го пространства:

Иди, дельфин,
Ни слов, ни букв не ведай,
Плыви в раскатах раковин квартирных.

Пока вода не пришла
Для опустевших душей ночных (с. 212).

При этом метаболы «раскаты раковин квартирных», «опустевшие души ночные» возвращают к синтетическому художественному пространству, с которого начиналась поэма. Иными словами, возникает композиционное кольцо – от пространства отождествления Я и Другого через его разрушение и коммуникативный кризис текст поэмы возвращается к надежде на восстановление. Поэтому метаболические образы в XIII части уже выражают возможность взаимопричастности и полного отождествления Я и Другого («Если ночью вода войдет, / Опустевшие души прольются горячим дождем», «Отгребете руками радуго пены / К ступеням у входа» и «Вы скользнете кафельным глянец / В источимой тоске, / И отпущенный пар сойдет / Над открывшимся чистым морем» (с. 212).

И именно финальная XIV часть озаменована обретением коммуникации между Я и Другим, человеком и дельфином:

Так заканчивается история дельфинария
И всех его братьев в наушниках,
Которые отстрелялись и сняли пробки с ушей.

Лишь мальки мелькают у арок –
У входа крови нашей, освеженной и вечной (с. 213).

Образ «сняли пробки с ушей», отсылая к предыдущим частям, в которых невозможность коммуникации метаболически выражалась в невозможности дельфинами услышать то, что им пытался донести субъект, как раз и становится знаком того, что коммуникация восстановлена.

Финальные строфы обозначают синтез пространства, телесности и языка через мотив детства. Иными словами, дислокация «мальков» у «входа крови» как раз и выражает надежду на вечную, вневременную коммуникацию между Я и Другим.

Таким образом, пространственная метабола «дельфинария-бани» становится именно тем «пространством всеобщей родственности», к изображению которого стремится поэтическая метафизика и метареализма в целом, и самого В. Аристова. Разрушение же этого пространства ведет к утрате способности коммуникации

со своим Другим и разобщению между всеми людьми, что и передается через метаболу дельфина. Однако при этом поэма выражает надежду на воссоединение, на общность всех людей вне времени и вне пространства через общий язык, через общую телесность. Ведь, рассматривая социальные проблемы в метафизическом ключе, уже в 80-е В. Аристов стремился создать в своих произведениях особое искусство, функционирующее на разных уровнях организации художественного текста (субъектный неосинкретизм, синтез пространств и кадровых сегментов, гибридизации композиционно-речевых форм), которое он впоследствии назовет *idem-forma*. На уровне языка художественного произведения этому способствовал и способствует такой тип тропа, как метаболо.

Литература

- Зейферт 2016 – *Зейферт Е.И.* Метафора как индикатор проявления дословесного // Кормановские чтения. 2016. Вып. 15. С. 358–370.
- Масалов 2017 – *Масалов А.Е.* Метабола Алексея Парщикова // Ученые записки Орловского государственного университета. 2017. № 2 (75). С. 137–143.
- Масалов 2019 – *Масалов А.Е.* Семиотика метаболо. Статья 1: Семантика // Ученые записки Орловского государственного университета. 2019. № 1 (82). С. 122–126.
- Масалов 2020 – *Масалов А.Е.* *Idem-forma*, метаболо, тождество. Образная структура поэмы Владимира Аристова «Дельфинарий». Статья первая // Новый филологический вестник. 2020. № 2 (53). С. 221–230.
- Северская 2007 – *Северская О.И.* Язык поэтической школы: идиолект, идиостиль, социолект. М.: «Словари.ру», 2007. 126 с.
- Штраус 2005 – *Штраус А.* Лирический герой (теоретический термин в современной поэтической практике) // Интернет-журнал «Филолог». 2005. № 6 [Электронный ресурс]. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/pub_6_122 (дата обращения 19 июля 2020).

References

- Masalov, A.E. (2017), "Alexei Parshchikov's metabola", *Scientific notes of Orel State University*, vol. 2, no 75, pp. 137–143.
- Masalov, A.E. (2019), "Semiotics of metabola. Article 1. Semantics", *Scientific Notes of Orel State University*, vol. 1, no. 82, pp. 122–126.
- Masalov, A.E. (2020), "Idem-forma, Metabola, Identity. Image Structure of the Poem by Vladimir Aristov 'The Dolphinarium'. Article I", *The New Philological Bulletin*, no. 2 (53), pp. 221–230.

- Severskaya, O.I. (2007), *Yazyk poeticheskoi shkoly: idiolekt, idiosstil', sotsiolekt* [Language of the Poetic School. Idiolect, Idiostyle, Sociolect], "Slovari.ru", Moscow, Russia.
- Shtraus, A. (2005), "Lyrical hero (the theoretical term in contemporary poetic practice)", *Internet-zhurnal "Filolog"*, no. 6, available at: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_122 (Accessed 19 July 2020).
- Zeifert, E.I. (2016), "Metaphor as Indicator for Manifestating the Before-verbal", *Kormanovskie chteniya* [Korman's Readings], vol. 15, pp. 358–370.

Информация об авторе

Алексей Е. Масалов, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; uchkuduk202@gmail.com

Information about the author

Aleksei E. Masalov, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; uchkuduk202@gmail.com

Разрушение нарративной интриги в «романсе» М. Степановой «Памяти памяти»

Ольга А. Гримова

*Кубанский государственный университет,
Краснодар, Россия, astra_vesperia@mail.ru*

Аннотация. «Романс» М. Степановой «Памяти памяти» рассматривается в статье как попытка вненарративной репрезентации материала, который традиционно становится основой для создания крупных эпических форм, – истории рода. По мысли писателя, «перевод» такого материала на язык литературы, выстраивание нарративной интриги, соотнесение написанного с устоявшимися жанровыми шаблонами заставляют прошлое утрачивать свою уникальность, становиться «типическим». Чтобы сохранить аутентичность сохранившихся свидетельств о жизни семьи, Степанова изобретает форму «романа-витрины», которая должна сделать ее героев «видимыми», позволив при этом остаться самими собой. Писатель трансформирует дискурсивные параметры повествования: его целью становится не структурировать опыт присутствия личности в мире, а не дать исчезнуть в небытии тем, кто жил когда-то. Нарушается синтагматическая связность текста, усиливается парадигматическая. «Романс» оказывается пронизанным «рифмами», соответствиями, ассоциациями, скрепляющими воедино разные слои произведения. Его формально-содержательные параметры начинает задавать предметное / телесное, посредством чего фрагментарность прочитывается как травмированность. Таким образом, текст об истории рода становится текстом о поисках иного, не обращающегося к традиционному нарративному и жанровому инструментарию, языка для презентации этой истории.

Ключевые слова: М. Степанова, наррация, нарративная интрига, «роман-витрина», документ, свидетельство, травма

Для цитирования: Гримова О.А. Разрушение нарративной интриги в «романсе» М. Степановой «Памяти памяти» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 140–151. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-140-151

Breaking down narrative intrigue in the “romance” by M. Stepanova “In commemoration of memory”

Ol’ga A. Grimova

Kuban State University, Krasnodar, Russia, astra_vesperia@mail.ru

Abstract. The “Romance” of M. Stepanova “In commemoration of Memory” is considered in the article as an attempt of non-narrative representation of the material, which traditionally becomes the basis for the epic forms, – the story of genus. The writer believes that the “translation” of such material into the language of literature, organizing the narrative intrigue, formatting of material according to traditional genres patterns makes the past lose its uniqueness, becoming “typical”. In order to preserve an authenticity of the remaining evidence of her family’s life, Stepanova invents a form of “showcase-novel”, which should make its personages “visible”, while allowing them to remain themselves. The writer transforms the discursive parameters of the narrative: her goal becomes not to structure the experience of the personal presence in the world, but not to allow the disappearance in the oblivion of those who once lived. The synthagmatic connectivity of the text is broken, and the paradigm one is strengthened. “Romance” contains “rhymes”, coincidences, associations that tie together different levels of the work.

Its formal and substantive parameters begin to be set by the objective / bodily, whereby being fragmented is read as being injured. Thus, the text about the story of the genus becomes the text about the search for different language for the presentation of that history – the language which does not address the traditional narrative and genre instrumentation.

Keywords: M. Stepanova, narration, narrative intrigue, “showcase-novel”, document, witness, trauma

For citation: Grimova, O.A. (2020), “Breaking down narrative intrigue in the ‘romance’ by M. Stepanova ‘In commemoration of memory’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 140–151, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-140-151

Эссе М. Эпштейна «Феномен интересного» открывается констатацией, с которой сложно не согласиться:

Среди оценочных эпитетов, применяемых в наше время к произведениям литературы и искусства, науки и философии, «интересный» – едва ли не самый частый и устойчивый. Если в прежние эпохи ценились такие качества произведения, как истинность и красота, полезность и поучительность, общественная значимость и прогрессив-

ность, то в XX в., и особенно к его концу, именно оценка произведения как «интересного» служит почти ритуальным вступлением ко всем его дальнейшим оценкам, в том числе критическим. Если произведение не представляет интереса, то и разбор его лишен мотивации [Эпштейн 2004, с. 485].

Эффект восприятия текста как «интересного» достигается выстраиванием нарративной интриги [Тюпа 2016, с. 62], обеспечивающей читательскую вовлеченность в происходящее в диегетическом мире. Этот процесс Л.-М. Рьян описывает как «рецентрацию» читательского сознания – встреча с фикциональным текстом возможна лишь при условии перенесения центра читательского сознания в создаваемый автором мир, конструируемый так, чтобы обеспечить «immersion», погружение [Ryan 2019, p. 34].

Текст М. Степановой любопытен отрефлексированным автором отказом от создания условий для такого «погружения» (и, соответственно, от необходимости выстраивать нарративную интригу). Этот отказ, в свою очередь, становится следствием своеобразного конфликта замысла и его воплощения – потребности рассказать историю рода и невозможности сделать это именно в формате «истории» (story), в особенности же истории, организованной линейно, как того, казалось бы, требует материал:

Было и так ясно, что вот когда-нибудь (когда dorасту до лучшей-себя) я возьму специальную тетрадь, мы с мамой сядем рядом, и она расскажет мне все с начала, и тут-то будет, наконец, и смысл, и система; и генеалогическое дерево, которое я нарисую, и точное знание каждого брата и племянника, и наконец, книга¹.

Когда дело доходит до реализации замысла, оказывается, что рассказать так, чтобы повествование не утратило возможность быть прослеживаемым, опереться на уже канонизированный жанровый каркас, затруднительно. Метатекстуальный комплекс произведения содержит осмысление причин невозможности создания семейной саги. Жизнь тех, о ком предстоит рассказать, достаточно заурядна («мои родные мало постарались, чтобы сделать нашу историю интересной для пересказа» (с. 25)). С другой стороны, даже протекшая на периферии большой истории XX в. жизнь соотносима с понятием травматического опыта, который, не будучи преодоленным, невербализуем, а потому семейная история изобилует

¹ *Степанова М.М.* Памяти памяти: Романс. М.: Новое издательство, 2019. С. 30 (далее отсылки на это издание даны в тексте в круглых скобках).

пропусками и умолчаниями («история, как темная туча, висела над этой частью семьи и никогда не разрешалась рассказом» (с. 25)): логическая последовательность не работает как модель разговора о катастрофе. В сложном положении оказывается и сам рассказчик. Он работает не только с собственными воспоминаниями о семье, но и со сферой, имеющей отношение к постпамяти – памяти и свидетельствам тех, кто выжил, и этих голосов слишком много, чтобы выстроить из них прямую «линию передачи» («Структуры, пропускающие из темной воды истории, чураются любой линейности: их естественная среда – соприсутствие, одновременное звучание когдатопших голосов, противящихся очевидности времени и распада» (с. 70)). Всякий раз, когда повествователь оценивает свои возможности создать упорядоченное высказывание, он прибегает к метафоре одного и того же типа: нарратив отождествляется с приспособлением либо конструкцией, задача которой искусственно упорядочить нечто сложное и нематериальное, по своей природе не подлежащее структурированию. Так, Степанова говорит о «складной походной конструкции, жилой палатке сюжета» (с. 22), «желобах повествования», в которые приходится «загонять» «живое» прошлое («вводить его в берега, упрощать и выпрямлять») (с. 92), «банальной повинности изложения» (с. 80). Несложно заметить, что в контексте таких рассуждений нарративизация опыта приобретает дополнительное измерение – этическое.

Степанова не случайно посвящает фрагмент метатекстовой части «Памяти памяти» фильму Хельги Ландауэр “Diversions”. Фильм представляет собой посвященную предвоенной Европе хронику, которая умышленно не выстроена в сюжет. По мысли повествователя, режиссер дает попавшим в кадр людям «последнюю возможность побыть собой (а не типичным представителем улицы двадцатых), представлять и значить только самих себя» (с. 90). Аналогичную цель преследует нарушение связности повествования в рассматриваемом тексте. Степанова пытается найти такой язык для рассказа о прошлом, который позволил бы рассказываемому сохранить аутентичность, освободил бы его от функции обозначающего в ситуации, где обозначаемым становится авторская концепция мира, от роли иллюстрации к повествователю «здесь-и-сейчас», или, как сформулировано в «Памяти памяти», стал бы «тихим эквивалентом отмены крепостного права», когда «с прошлого снимается оброчная связь с настоящим, с нами. Оно может гулять само по себе» (с. 90).

Установка на неразличение интересного и неинтересного, важного и неважного трансформирует дискурсивность и прагматику рассматриваемого текста. Он обращен не столько к традиционному

адресату нарратива в диапазоне от идеального до конкретного читателя, а к тем, кто «кончились уже давно» (с. 56), т. е. фактически к тем, о ком книга повествует. Поэтому, допустим, в текст оказались не включенными композиционно необходимые там письма отца Степановой, возражавшего против их публикации. Текст разворачивается не в соответствии с традиционной для нарративного дискурса целью структурирования опыта человеческого присутствия в мире, а скорее в соответствии с целями внелитературной, религиозной дискурсивности (не дать исчезнуть в небытии никому, кого получается включить в освещенный сознанием круг, помянуть, сохранить в памяти всех, кого возможно, независимо от статуса, значимости совершенного, занимательности истории об этом). Сама Степанова оценивает данную задачу как задачу лирики, предназначение которой – «выводить предметы на свет увиденности» (с. 33). В итоге возникает текст, описать структуру которого удобнее всего при помощи метафоры музейной витрины. Есть метауровень, состоящий из эссе, в рамках которых разрабатывается понятийный аппарат для разговора о прошлом (не столько рассказа, который невозможен, сколько вербального воскрешения), а также своеобразного «эго-документа» – повествования Марии Степановой об опыте работы с историей своего рода. Эти тексты становятся своего рода средой, «витриной», если вернуться к музейной метафоре, в которую инсталлировано то, что Ж. Рансьер называет «монументом» и противопоставляет «документу» – объект, сам по себе являющийся свидетельством о прошлом, а не рассказывающий о нем. В «Памяти памяти» это фотографии (и как изображения, и входящие в основной текст посредством вербализации), открытки, письма и иные документы из семейного архива Степановой. Авторская задача состоит в том, чтобы, дав возможность этим свидетельствам сохранить свой статус «монумента», т. е., не втягивая их в повествование, сразу аннулирующее аутентичность, сделать их тем не менее «видимыми», сделать преграду между собой и людьми, стоящими за документом, прозрачной, как витринное стекло, преобразовать режим восприятия, при котором, все, кто были «до», сливаются вплоть до полной неразличимости («Тетя Саня, тетя Соня, тетя Сока чередовались на этих портретах, меняя возрастные этажи, но не выражение лица, сидели и стояли на фоне туманных интерьеров или неправдоподобных пейзажей» (с. 27)).

Даже если отвлечься от композиционной сложности текста и сконцентрировать внимание только на том уровне, в рамках которого у истории рода больше всего шансов быть реконструированной в читательском сознании (уровень документальных свидетельств), необходимо констатировать, что продвижение читателя

здесь максимально затруднено. Например, в главе, посвященной херсонской ветви рода, приводится история однофамильца прадеда Степановой, «чужого Гуревича», потому что данные о нем нашлись в архиве, с которым работал автор, и у него не было повода не дать выйти в «зону видимости» еще одному лицу. Повествователь, таким образом, перестает быть инстанцией, производящей отбор.

Если анализировать размещенные в книге текстовые документы, в которых отражена жизнь семьи, можно обратить внимание на то, что практически каждый тематический блок потенциально мог быть развернут в романный сюжет. Так, письма, размещенные в главе о прабабушке Степановой Сарре, намекают на существовавший когда-то любовный треугольник, история Ледика, погибшего в сражениях за Ленинград, могла бы быть развернута в повествование о подвиге. Остро литературная история деда рассказчицы, Леонида Гуревича, гениального изобретателя, личности, богато одаренной и в других областях, не нашедшей себе адекватного применения в эпоху застоя, растрачивающей свой потенциал на мелкие любовные интрижки.

Однако ни из одной завязки история не вырастает. Лакуны, существующие между событиями, умышленно больше чем те, которые должен заполнять читатель, актуализируя текст в своем сознании, согласно концепции рецептивной эстетики. И возникают такие «пробелы» не ради придания тексту динамики либо интенсификации читательской заинтересованности, а потому что для совершения очередного поворота «сюжета» в семейном архиве не нашлось документального подтверждения. Так, Ледик пишет очередное письмо матери, а после этого сразу размещена его похоронка, и читателю не оставлено никаких «зацепок», позволяющих реконструировать обстоятельства его гибели.

Интересны фрагменты, когда рассказчик, подчиняясь инерции собственного читательского опыта, пытается оформить знание о прошлом семьи в канонизированных культурой жанровых формах – такие попытки всегда обречены на фиаско. Так, Степанова вспоминает, как «в непотребной юности» «пыталась быть интересной, рассказывая кому-то историю о семейном проклятии»:

Он женился, говорила я, по страстной любви на обедневшей польской дворянке, для этого ему пришлось креститься – и отец проклял его и больше никогда не сказал ему ни слова, они жили в нищете и вскоре умерли от чахотки (с. 32).

За такой литературно «отформатированной» репрезентацией эпизода семейной истории следует саморазоблачение:

На самом деле никакой чахоткой история не кончилась – в семейных альбомах есть фотография отверженного сына в его счастливом, кажется, будущем, в очках и внуках, на заурядном советском фоне (с. 32).

Примечательно, что естественная для фикционального текста мотивировка сделать рассказ интересным здесь коннотирована негативно. Ориентация рассказывающего на устойчивые литературные модели опасна, по мысли Степановой, тем, что выстраивает изложение «по обиходным моделям, в русле типического» (с. 31). Такое повествование неизбежно утрачивает связь с «носителем», тем, ради кого и создается рассматриваемая книга; оно становится универсальным, а значит, не достигающим поставленной автором цели – «воскресить», то есть вернуть онтологическую значимость вполне конкретным людям. Так текст об истории рода становится еще и текстом о поисках иного, не обращающегося к устойчивому сюжетно-жанровому инструментарию, языка для презентации этой истории, о возможности явить воспринимающему сознанию нечто, не выстраивая традиционный нарратив.

Частично способ организации «Памяти памяти» напоминает об устройстве лирического текста. Парадигматические связи здесь намного сильнее синтагматических, текст оказывается пронизанным всяческого рода «рифмами», соответствиями, ассоциациями, скрепляющими воедино разные слои произведения: уровень документальных свидетельств, комментариев к ним, повествования о создании книги, а также разветвленную систему эссе, в рамках которых происходит выработка понятийного аппарата для работы с прошлым. Реализуя собственный принцип «everything suits», Степанова наделяет свои «рифмы» широким спектром функций. Так, повествователь может «компенсировать» отсутствующий сюжетный поворот, психологический портрет, который потенциально объяснил бы мотивировку того или иного поступка, введением конструкции с паронимической аттракцией. Скажем, о Леониде Гуревиче сообщается, что любовные интрижки «не заполняли, а заслоняли какое-то зияние» (с. 346). Мать рассказчицы, говоря о свекрови, «не осуждала, но отчуждала» ее «на поля общей истории» (с. 350). Однако чаще всего «рифма» «закрепляет» концептуально значимый для книги образ и связанный с ним смысл. Так, очень важными для «Памяти памяти» оказывается идея возможности изображения, фиксирующего суть личности как феномена, а не только ее преходящий облик. На уровне, работающем со свидетельствами, репрезентантом этого смысла становится фотография, завершающая книгу и изображающая, согласно интерпретации

повествователя, «ландшафт посмертия». В эссеистическом блоке «рифмой» таким образом истолкованного фото становится размышление о феноменологическом разграничении живописного портрета и селфи. И этот же смысл «отбрасывает тень» в я-повествование о создании книги, в тот его эпизод, где повествуется о жизни в Берлине, ставшем когда-то местом, куда эмигрировали родители Степановой:

На перроне всегда крутилась тугая толпа, вагон разом заполнился до отказа, входили кто с велосипедом, кто с огромным... <...> ...контрабасом в гробовом черном футляре, кто с собачкой, которая сидела смирно, словно с нее делали черно-белую окончательную фотографию (с. 84).

Еще один значимый способ репрезентации, описанный в «Памяти памяти», напоминает об известном процессе, проанализированном О.М. Фрейденберг в работе «Поэтика сюжета и жанра», где описана конвертация вещного мира в мотивные, а затем сюжетные единицы архаичного текста. Как отмечает исследователь,

...Обстановка, оружие (и особенно меч и щит), жилище, всякая вещь, до самой мельчайшей и обыденной, представляла собой семантическую единицу; осмысление ее забылось, и мы получили в наследство материальные формы, увязанные с формами сюжета и жанра. Так, метафора гроба – женского лона – спальной органически слита с сюжетной композицией о смерти в брачной комнате и о браке-смерти и остается в этой композиционной функции в греческом романе; образ борозды и плуга ложится в мотив пахоты-любви; рождение как въезд дает многочисленные эпизоды въездов и приездов героев, божеств оживания: сцена у окна есть общее место комедий, фарса, сценки, романса: ребенок в корзинке и герой в бочке – предмет сюжетного трафарета; разбивание стакана или сосуда, в связи с метафорой брака есть такой же сюжетный трафарет в свадебных сюжетах; платок-брак дает серию мотивов об утраченной верности – платке-любви и жизни женщины. Переодевание разворачивается в десятки тем о перемене ролей [Фрейденберг 1997, с. 181].

В ситуации, когда чувствительность к канонизированным культурой способам рассказывания утрачена, происходит возвращение к исторически более ранней стадии текстопорождения, к тому моменту, когда предметность / телесность задает формально-содержательные параметры возникающего текста. Так, интересна

ситуация, когда в одной из глав описываются лицевые и оборотные стороны открыток, которыми прабабушка рассказчицы Сарра обменивалась с оставшимися в России родственниками, затем в текст входит описание аверса и реверса античных монет, а после этого в одном из эссе автор работает с понятиями, рассматривая их «аверс» и «реверс», причем именно этими терминами обозначаются композиционные части этого эссе.

Максимальным текстопорождающим потенциалом обладает, как нам кажется, то, что Степанова называет «алефом» своей книги – изображение, встречающее читателя на обложке, описанное в нескольких значимых фрагментах «Памяти памяти», в том числе и в финальном. В своем прямом предметном смысле объект изображения – куколка, одна из тех, что использовались в предвоенной Европе в качестве сыпучего амортизатора при перевозке крупногабаритных либо хрупких грузов. Почти каждая деталь данного изображения, семиотизированная автором, определяет тот или иной параметр создаваемого текста.

В частности, очень значимым оказывается, что изображение «уходит от зрительного контакта» со зрителем, как и большинство изображений, включенных в качестве фотоэпифразиса в произведение. Распространяя этот принцип на текст, Степанова создает фрагменты, «не заглядывающие в глаза» читателю, как бы лишённые интенциональности. Нарушая романский принцип изображения прошлого в неразрывной связи со становящимся настоящим, Степанова прошлое и его обитателей словно «капсулирует», не позволяя читателю войти в их мир, разрушая условия для того, что Рьян называет «immersion». Эго-документы, как правило, графически отделены от я-повествования, заключены в «неглавы», приводятся либо вообще без комментариев, либо сопровождаются минимальным пояснением (кто, когда, кому, при каких обстоятельствах пишет), не оставляющим читателю шанса почувствовать эмпатию по отношению к говорящему. Единственные, с кем носители родовых голосов оказываются «зарифмованными», – их собственные известные и неизвестные современники. Так, письма Ледика, погибшего при обороне Ленинграда, помещены в контекст свидетельств тех, кто переживал блокаду, в частности Л. Гинзбург, а реконструкция беспризорного детства деда, Николая Степанова, проведенного в городе Бежецк, осуществляется так, что «боковым зрением» воспринимающий всегда видит Льва Гумилева, ходившего там в школу.

Не менее значима и очевидная «травмированность» фигурки, задающая, в свою очередь, «травмированность» текста – неизбежные пропуски, «зияния», свидетельствующие о невозможности

рассказать родовую историю, разворачивающуюся в XX в., как историю целостную. Изначально такие пропуски в реконструируемых личностных историях мотивируются отсутствием документов, однако постепенно нарастает количество накапливаемых повествователем архивных свидетельств, и, сопоставив даты, читатель понимает, что часто лакуна – знак персональной катастрофы, как это было с, вероятно, репрессированным прадедом Степановой, владевшим машиностроительным заводом в Херсоне.

Еще один значимый предмет, конвертируемый автором в текстуальный ряд, – это «завеса», «пелена» или слой пепла, через которые часто зрителю-читателю предлагают увидеть то или иное изображение. Фото, появляющееся в абсолютном финале книги, как фото в книгах Зебальда, на метод которого здесь ориентируется Степанова, как бы искусственно замутнено, сделано нечетким. Этот физический акт смотрения «как бы через слой пепла» задает присутствие практически в каждом фрагменте реконструирующей чью-либо личностную историю, определенного аналога «пуанта». Ход повествования перелаживается сообщением о том, как этот человек умер, на протяжении оставшегося отрезка текста читатель вынужден переосмысливать репрезентируемую историю с точки зрения этого знания, что, безусловно, катализирует его участие в главной задаче книги – вывести всех, кого возможно, в освещенное светом сознания поле.

И выведение на свет как действие, совершаемое в сфере телесного, конечно, тоже обладает текстоделерирующим потенциалом. В третьей части книги происходит как бы «разгерметизация» тех «витрин», в которых были «экспонированы» свидетельства о жизни семьи. Если в первых двух частях текст повествователя обрамлял текст документов, то в финале возникает диалогическое взаимодействие двух речевых потоков. Основываясь на документе, повествователь предпринимает что-то похожее на герменевтическое истолкование предстающей перед ним личности, выведение некоей формулы ее сущности:

Похоже, дед отчаянно готовил себя для грандиозного свершения, и тщетно, он просыпался сквозь время, как в дыру в кармане пальто, слишком крупный, чтобы не царапать подкладку, слишком зрячий, чтобы не чувствовать себя потерянными (с. 381).

Об изменении позиции рассказчика свидетельствует смена форм повествования. В заключительной части появляется то, что Марина Гришакова в работе о «возможном, виртуальном и гипотетическом в художественном повествовании» называет «опосредо-

ванными» или «включенными» голосами, подразумевая под этим «нарраторскую или персонажную вербализацию другой потенциальной или внутренней речи, которая не была вербализована ее предполагаемым спикером и остается «в преддверии вербализации»» [Grishakova 2019, p. 93]. Повествователь часто моделирует внутреннюю речь, которая могла бы принадлежать тому или иному человеку, на котором останавливается его взгляд. Изменяется референтный план «мы-повествования». Если в концептосфере книги «мы», живые, устойчиво противопоставлялись «им», мертвым, то в финале повествователь говорит «мы», мысленно консолидируясь с родовым телом, состоящим из ушедших.

Возникает ситуация, когда в результате работы со свидетельствами, методика которой и вырабатывается, и апробируется в процессе написания текста, лица, представляющие род, перестают быть неразличимыми и обретают для повествователя онтологическую значимость и отдельность. Если обратиться к важной для текста визуальной метафорике, то можно сказать, что повествующий наконец начинает их видеть. В контексте размышлений о тенденциях развития современной прозы опыт М. Степановой интересен как попытка вненарративной репрезентации того материала, который традиционно становился основой для создания крупных эпических форм.

Литература

- Тюпа 2016 – *Тюпа В.И.* Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016. 145 с.
- Фрейденберг 1997 – *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
- Эпштейн 2004 – *Эпштейн М.Н.* Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М.: НЛО, 2004. 864 с.
- Grishakova 2019 – *Grishakova M.* Interface ontologies: On the possible, virtual and hypothetical in fiction // Possible worlds theory and contemporary narratology / Ed. by A. Bell, M.-L. Ryan. Lincoln, London: Lincoln University Press, 2019. P. 88–109.
- Ryan 2019 – *Ryan M.-L.* From possible worlds to story worlds: On the worldness of narrative representation // Possible worlds theory and contemporary narratology / Ed. by A. Bell, M.-L. Ryan. Lincoln, London: Lincoln University Press, 2019. P. 32–74.

References

- Epshtein, M.N. (2004), *Znak probela: O budushchem gumanitarnykh nauk* [Space sign. About the future of the humanities], NLO, Moscow, Russia.
- Freidenberg, O.M. (1997), *Poetika syuzheta i zhanra* [The poetics of plot and genre], Labirint, Moscow, Russia.
- Grishakova, M. (2019), "Interface ontologies: on the possible, virtual and hypothetical in fiction", Bell, A. and Ryan, M.-L. (eds.), *Possible words theory and contemporary narratology*, Lincoln University Press, Lincoln, London, USA, UK, pp. 88–109.
- Ryan, M.-L. (2019), "From possible worlds to storyworlds: on the worldness of narrative representation", Bell, A. and Ryan, M.-L. (eds.), *Possible words theory and contemporary narratology*, Lincoln University Press, Lincoln, London, USA, UK, pp. 32–74.
- Тура, В.И. (2016), *Vvedenie v sravnitel'nyu narratologiyu* [Introduction to comparative narratology], Intrada, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Ольга А. Гримова, кандидат филологических наук, доцент, Кубанский государственный университет, Краснодар, Россия; 350040, Россия, Краснодар, ул. Ставропольская, д. 149; astra_vesperia@mail.ru

Information about the author

Ol'ga A. Grimova, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Kuban State University, Krasnodar, Russia; bld. 149, Stavropolskaya Street, Krasnodar, Russia, 350040; astra_vesperia@mail.ru

Дискурсивные и жанровые эксперименты в новейшей российской драме

Владимир Л. Шуников

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, vlshunikov@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается влияние на отечественную драму конца XX – начала XXI в. жанровых традиций и дискурсов. Отмечено воздействие документального театра и создаваемой им иллюзии нехудожественного высказывания в драмах Г. Синькиной, А. Родинова, Ю. Клавдиева, Л. Мультенко и др. Педалирование аутентичности слова героя манифестируется техникой “verbatim” – и вместе с тем возвращает драму к исканиям раннего советского театра. Рассматривается корреляция устного и письменного дискурсов, их жанровое многообразие, соотношение монолога – и диалогического потенциала текста в пьесах Н. Коляды, А. Слаповского, В. Леванова, В. Зуева, Я. Пулинович, Е. Гришковца, И. Вырыпаева, Е. Исаевой, Н. Ворожбит, С. Решетникова. Учтено микширование жанровых форм, детерминирующее структуру произведения и его рецепцию читателем-зрителем. В частности, в фокусе исследования литературные и театральные воплощения пьесы-диптиха – в произведениях А. Зензинова и В. Забалуева, С. Злотникова, Д. Гуменного. Автор статьи обращается к взаимодействию драмы с другими искусствами, как визуальными (пьесы О. Мухиной), так и звучащими (драма «Кислород» И. Вырыпаева), а также современными медиаформатами, определяющими жанровую природу новейших произведений для сцены (пьесы А. Варганова, Р. Маликова). Особое внимание уделено «сетевой драме», качественно меняющей принципы построения произведений этого рода литературы и мотивирующей к переосмыслению категорий «драматургический мир», «герой», «конфликт», «сюжет».

Ключевые слова: новейшая российская драма, жанр, дискурс, verbatim, визуальные искусства, пьеса-диптих, сетевая драма

Для цитирования: Шуников В.Л. Дискурсивные и жанровые эксперименты в новейшей российской драме // Вестник РГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2020. № 9. С. 152–160. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-152-160

Discursive and genre experiments in the contemporary Russian drama

Vladimir L. Shunikov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
vlshunikov@mail.ru*

The article considers an influence of the genre traditions and discourses on Russian drama of the late 20th and early 21st century. The influence of documentary theater and the illusion of non-fictional speech created in G. Sinkina, A. Rodinov, Yu. Klavdiev, L. Mulmenko drama is noted. Pedaling the authenticity of character's word is manifested by the verbatim technique – and at the same time returns the drama to the strivings of the early Soviet theater. The article also considers a correlation of the verbal and written discourses, their genre diversity as well as the ratio of the monologue – and dialogic potential of the texts written by N. Kolyada, A. Slapovsky, V. Levanov, V. Zueva, Ya. Pulnikov, E. Grishkovets, I. Vyrypaev, E. Isaeva, N. Vorozhbit, S. Reshetnikov. It takes into consideration the genre forms mixing what determines the structure of the play and its perception by reader-spectator. In particular, the research focuses on the literary and stage manifestations of the diptych – play in works of A. Zenzinov and V. Zabaluev, S. Zlotnikov, D. Gumenniy. The author of the article refers to the interaction of drama with other arts, both the visual (O. Mukhina's plays) and sounding (I. Vyrypayev "Oxygen"), as well as modern media formats that determine the genre nature of the latest works for the stage (plays by A. Vartanov, R. Malikov). Special attention is paid to "network drama", which qualitatively changes the structural principles for works in that kind of literature and motivates to rethink the categories of "drama world", "character", "conflict", "plot".

Keywords: contemporary Russian drama, genre, discourse, verbatim, visual arts, dyptich, network drama

For citation: Shunikov, V.L. (2020), "Discursive and genre experiments in the contemporary Russian drama", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 9, pp. 152–160, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-152-160

Драма, создаваемая в России в последние три десятилетия, испытывает воздействие самых разных дискурсивных стихий, влияние всевозможных жанровых традиций [Болотян 2011; Журчева 2016; Липовецкий 2012].

Можно обозначить несколько факторов, обуславливающих эту тенденцию: одним из них стал документальный театр и его

техника “*verbatim*”, пришедшие в Россию из Европы на рубеже столетий – и вместе с тем возрождающие эстетику раннесоветских пьес «синезлужников». Театральное действо, складывающееся из высказываний представителей той или иной социальной группы, культурного (а часто и контркультурного) сообщества, позволило создать иллюзию аутентичности, безыскусности речи, звучащей на сцене (в драмах Г. Синькиной, А. Родинова, Ю. Клавдиева, Л. Мильменко и др.).

Сценическое воплощение получают самые разные типы дискурса, как устного, так и письменного: дневниковые записи (Н. Ворожит «Галка-моталко», С. Решетников «Бедные люди, блин») и «записки» (Е. Исаева “Doc.top”), «школьное» сочинение» (Е. Исаева «Про мою маму и про меня»). Используется тотальное монологическое высказывание, продолжающее традиции монодрамы (в пьесах Н. Коляды, А. Слаповского, В. Леванова В. Зуева, Я. Пулинович, Е. Гришковца, И. Вырыпаева и др.), реализующее при этом диалогический потенциал – в коммуникации с воображаемым собеседником, самим собой или адресации к зрителю, в зал. Часто авторы акцентируют внимание на данных дискурсивных особенностях драмы, вынося их в жанровые подзаголовки пьес¹.

Влияние иных видов искусства – фотографии, кинематографа – меняет соотношение речевого и визуального образа: возникает синтетический жанр «пьесы с картинками», в котором коллажно объединены текст и графические элементы. В этом плане интересно творчество О. Мухиной (см.: [Семьян 2017]). В пьесе «Ю» каждая сцена сопровождается черно-белыми графическими образами – фотографиями, картинками. Прежде всего они визуализируют образы персонажей, в ряде случаев – мифологизируют их: образ Степана Ивановича представлен фотографией С.М. Буденного, прославленного полководца, командующего Первой конной армией. Этот образ и другие реалии становятся приметой одной из эпох, в которую могло бы происходить действие, хотя образный и словесный ряды едва ли позволяют увязать происходящее более или менее определенно с конкретным историческим

¹ Пьесы Е. Исаевой имеют подзаголовки: “Doc.top” – «Записки провинциального врача», «Про мою маму и про меня» – «Школьные сочинения в двух действиях», Н. Коляды «Американка», В. Зуева «Детский мир», Я. Пулинович «Нагашина мечта» – «монолог», Е. Гришковца «Дредноуты» – «Пьеса для женщин, монолог», В. Леванова «Прощай, застройщик» и Д. Савиной «Было холодно» – «Монопьеса», Е. Гришковца «ОдноврЕмЕнно» – «Монодрама», И. Вырыпаева «Июль» – «Текст, для одного исполнителя».

периодом². Мухина визуализирует и текст, выделяя некоторые фразы заглавными буквами, другие представляя как написанные детской рукой и дополненные рисунками, выглядящими весьма наивно и забавно. «Легкость» почерка и текста, коррелирующая с комическими сценами танцев старушек, абсурдными диалогами героев о любви, войне и иных аспектах жизни, оттеняет драматизм пьесы. Заглавие пьесы «Ю», ассоциирующееся с ударным гласным глагола «люблю», столь часто произносимого героями, – или русскоязычной транскрипцией английского местоимения «ты» (you) как объекта этого чувства, дополнено рисунком женского лица, в котором читатель может увидеть «чистейшей прелести чистейший образец». Графические образы становятся значимыми элементами паратекста в этом произведении, как и в более поздних пьесах Мухиной: в драме «Летит» монохромные образы сменяются полноцветными картинками в стилистике гляцевых журналов, представляющими образы современных «селебрити», элементы жизни в стиле «luxury» – и сопровождающими развитие драматургического сюжета температурными данными от –5 в начале – через плюсовые перипетии – и до –273 (абсолютного – катастрофического – нуля).

Многие современные драматурги параллельно создают пьесы и киносценарии, что обогащает драму визуальными приемами. Киноматографичность современных пьес обуславливает возможность их постановки как на сцене, так и в формате кинофильма³.

Вместе с тем обнаруживается ориентация и на звучащие искусства. Пьеса И. Вырыпаева «Кислород» композиционно стилизована под музыкальное произведение: текст разделен на «куплеты», которые перемежаются «припевом» с повторяющимся текстом. Эта композиционная форма ассоциативно соотносится с Библией, так как большинство фрагментов начинаются с озвучивания какого-либо библейского постулата («Не убий», «Не желай жены ближнего твоего»). Из этого же источника заимствована и форма псалмов, особенности синтаксиса (обилие усложненных предложений, соединенных повторяющимися сочинительными союзами). Все это мотивирует произносить текст пьесы как «мантру», нараспев.

² Так, герои очарованы авиацией, что было знаковой чертой первой половины XX в., однако фраза того же Степана Ивановича, в которой используется идиома «женщины, вино, наркотики» приближает действие к нашему времени.

³ Например, пьеса «Изображая жертву» братьев Пресняковых поставлена в 2003 г. во МХАТе им. А.П. Чехова, затем в 2006 г. снят одноименный фильм.

Субъекты речи в пьесе, «Он» и «Она», – “alter ego” героев: произносимые ими фразы могут быть восприняты как немного измененные реплики персонажей. Сближение говорящих и действующих лиц определяет металитературный сюжет драмы. Его «перипетии» будут связаны с варьированием дистанции между этими субъектами речи и образами героев. В дальнейшем «Он» и «Она» получают иной статус, ибо «Он» – создатель произведения, а «Она» – исполнительница текста. Следовательно, «Он» и «Она» дистанцируются от художественного мира и создают еще одно пространство, в котором существуют сами. Интрига определяется характером отношений этих субъектов: выясняется, что «Она» – любовница «Его». Но этот факт вновь возвращает субъектов речи в изображенный мир, ибо их отношения очень похожи на любовный роман персонажей, следовательно, гипотеза о лиричности образов «Его» и «Ее» продолжает поддерживаться.

В 7-й композиции субъекты речи признаются, что похоронили героев, но это выглядит как аллегория окончания их собственного романа: в образах героев умерли их чувства друг к другу. В припеве этой композиции первый тезис заведомо фальшивый, что не вызывает доверия и к остальным «трагическим» сообщениям о гибели героев. Далее субъекты сами себя дезавуируют еще больше: в 8-й композиции выясняется, что между ними не было ни любви, ни отношений.

В итоге «Его» и «Ее» образы неустойчивы, представить их непротиворечивыми и целостными не удастся. Это варьирование концентрирует на себе внимание читателя не менее, чем история героев, поддерживается музыкальной формой и определяет динамику между лирическим сближением субъектов речи и действия – и их драматургической масочностью.

Заметим, что пьеса И. Вырыпаева была экранизирована, режиссером фильма стал сам драматург [Соловьева 2019]. В фильме «Кислород» идентичность героев и субъектов речи манифестирована более прямолинейно (куплеты озвучивают те же актеры, что играют героев), их тождественность несколько вуалирует разный «антураж» образов в качестве говорящих / действующих лиц⁴.

Современные драматурги для своих экспериментов привлекают самые разные внелитературные феномены: создаются пьесы в формате ток-шоу (А. Варганов, Р. Маликов «Большая жрачка»), блиц-интервью (В. Забалуев, А. Зензинов «Красавицы») и пр.

⁴ В частности, парики разного цвета, очки и прочие аксессуары у актрисы перед микрофоном, озвучивающей текст, – и в кадре, когда она играет героиню.

Обнаруживают себя и иные искания в жанровой области. Остановим внимание на одном из таких экспериментов – пьесе-диптихе. Феномен «диптиха» в современной драме обнаруживает себя в том, что пьеса может быть воспринята читателем как единое целое – и как распадающаяся на два взаимосвязанных, но вместе с тем самостоятельных произведения. Такое композиционное решение выбрали А. Зензинов и В. Забалуев для своей пьесы «Поспели вишни в саду у дяди Вани» [Шуников 2015]. Их произведение наиболее интересно, на наш взгляд, реализует данную жанровую стратегию. Принцип построения пьесы отражен в ее заглавии: очевидно, что возникающие аллюзии ориентируют нас на два произведения А.П. Чехова. При этом обратим внимание, что данный заголовочный комплекс может функционировать как в целостности, так и распадаться на две части, что происходит далее по тексту – «Поспели вишни в саду» и «У дяди Вани». Сближаются миры пьес идеей о том, что подлинной реальностью и является вымысел, театральное действие (вплоть до того, что герой жив лишь до тех пор, пока играет роль). Признание в театральной иллюзии того, что только и может вызывать истинное сопереживание, определяет читательский катарсис: художественное целое пьесы-диптиха А. Зензинова и В. Забалуева обеспечивает взаимодополнительность векторов рецепции, предполагающих иллюзию восприятия мира произведения как аутентичного – и ощущение театральности.

Есть и иные образцы данной жанровой модификации – пьесы С. Злотникова «К вам сумасшедший» и «Предел», Д. Гуменного «Рефлексии. Диптих». Кроме того, диптих может быть рассмотрен не только как литературный, но и театральный жанр: интересен синтез пьес Л. Украинки «Одержима» и С. Кейн «4.48 Психоз», осуществленный режиссером Антоном Романовым в спектакле-диптихе «Текст»; другую пьесу С. Кейн «Жажда» объединил с произведением И. Вырыпаева «Иллюзии» в своей постановке Фелициас Брюкер (венский театр Schauspielhaus).

На драму оказывают влияние новейшие средства и среды коммуникации, прежде всего Интернет: в пьесе М. Угарова и Е. Греминой «Сентябрь.doc» представлены принципы речевого взаимодействия в «мировой паутине».

В качестве основной композиционной формы речи использованы так называемые интернет-комментарии. Имитируется графика и стилистика «комментов»: ставшие общепринятыми в Интернете сокращенные версии слов («инфа») и русские транскрипции английских слов («мэйл»), речевые и грамматические ошибки, полное отсутствие знаков препинания и пр. Проявляется фирменная

черта интернет-дискурса – сводятся на нет различия между устной и письменной речью.

Интернет-коммуникация в драме трансформирует образ человека и мира. Комментарии не позволяют читателю представить, ни как выглядят субъекты речи, ни антураж, в котором произносятся реплики. Многие элементы, из которых традиционно формировался мир драмы, оказываются нефункциональны: нет визуализируемого хронотопа, предметного ряда, жеста, эмблемной портретной детали и пр. В драме образность формируется исключительно текстом, визуальный и пластический компоненты ее оказываются элиминированы.

Активность героев проявляется исключительно в речи. При этом почти каждый субъект высказывания говорит в пьесе единожды (немногие получают право голоса 2–3 раза), поэтому количество говорящих радикально возрастает. Функция героев сводится к декларации каждой своей позиции: новое высказывание манифестирует очередное индивидуальное мнение. Выбираемые субъектами речи наименования для себя самих в большей степени работают на экспликацию позиции говорящего. Масочные никнеймы субъектов речи связаны с обсуждаемыми темами и служат подтверждением тех мнений, что высказаны в комментариях.

Принципы интернет-коммуникации трансформируют драматический конфликт и сюжет. Конфликт определяется соотношением позиций героев, но так как они не коммуницируют друг с другом, то противоречия между ними существуют лишь потенциально: увидеть различие мнений, то есть актуализировать конфликт, – задача читателя. В силу независимости реплик героев друг от друга эксплицированный в них зазор в осмыслении ситуаций не может быть устранен. Поэтому сюжетная динамика обеспечивается не речевым противодействием героев, но варьированием тематики высказываний и раскрытием всего диапазона мнений о предмете дискуссии. Появление каждого нового комментария меняет конфигурацию не согласующихся между собой позиций. Содержательное разнообразие позиций может быть усилено пестротой речевых жанров. Помимо собственной речи разных субъектов в текст комментариев включается и чужое слово в форме цитат, воспроизведенных предшествующих реплик и пр.

Проблематика пьесы и спектр мнений по обсуждаемым вопросам разрастается как снежный ком. Комментирование может идти линейно или по принципу гипертекста развиваться в разных направлениях. В любом случае достигается «критическая масса» реплик, которая и ведет к катастрофе, но не в судьбе отдельного персонажа, а так или иначе касающейся всех субъектов речи. Она

состоит в невозможности обрести последовательное диалогическое взаимодействие с Другим. При этом катастрофа осознается и героем, и читателем: осмысление данного итога как обусловленного художественными особенностями сетевой драмы рождает ее эстетическое переживание.

Композиционная речевая форма интернет-комментариев не предполагает введение в пьесу ремарок в традиционном их понимании, поэтому авторский паратекст в драме представлен в минимальном объеме. Автор в сетевой драме уже не творец, режиссер, а тот, кто лишь оформляет высказывания субъектов речи в завершённый текст произведения. Читателю предлагается воспринимать текст как аутентичные «комменты», не модерированные кем-то сторонним.

Наконец, формат комментариев открывает возможность включить в текст литературного произведения элементы интерфейса интернет-страницы и иконические знаки. Элементы интерфейса провоцируют читателя «как бы», виртуально использовать этот функционал. Например, добавить одного из героев в друзья, тем самым приняв позицию этого субъекта речи.

Сетевая драма во многом модифицирует характерные для этого рода литературы принципы построения текста и презентации в нем образа человека-в-мире. Литературоведческий анализ поэтики сетевой драмы предполагает переосмысление категорий «драматургический мир», «герой», «конфликт», «сюжет».

Рассмотренные нами эксперименты далеко не исчерпывают весь спектр исканий создателей новейшей драмы. Вместе с тем они позволяют представить многогранность творческого процесса, который обнаруживает себя в драматургии конца XX – начала XXI в.

Литература

- Болотян 2011 – *Болотян И.М.* Вербатим // Новый филологический вестник. 2011. № 7. С. 81–88.
- Журчева 2016 – *Журчева О.А.* Вербатим как механизм создания «новой документальности» в новейшей русской драме // Филология и культура. 2016. № 3 (45). С. 84–89.
- Липовецкий 2012 – *Липовецкий М., Боймерс Б.* Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012.
- Семьян 2017 – *Семьян Т.Ф.* Кинематографичность пьесы О. Мухиной «Летит» // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 1. С. 162–168.

- Соловьева 2019 – *Соловьева А.Г.* Неомистерии Ивана Вырыпаева: векторы жанровой трансформации // Европейский журнал литературоведения и лингвистики. 2019. № 4. С. 74–81.
- Шуников 2015 – *Шуников В.Л.* Диптих как жанровая модификация новейшей драмы (на материале пьесы А. Зензинова и В. Забалуева «Поспели вишни в саду у дяди Вани») // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Литературоведение. Журналистика». 2015. № 3. С. 62–70.

References

- Bolotyay, I.M. (2011), “Verbatim”, *Novyi filologicheskii vestnik*, vol. 7, pp. 81–88.
- Lipoveczkii, M. and Boimers, B. (2012), *Perfomansy nasiliya: Literaturnye i teatralnye eksperimenty “novoi dramy”* [Performances of violence. Literary and stage experiments of “new drama”], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia.
- Sem’yan, T.F. (2017), “Cinematography of the play by O. Mukhina ‘He flies’”, *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, no. 1, pp. 162–168.
- Shunikov, V.L. (2015), “Diptych as a genre modification of the modern drama (based on A. Zenzinov and V. Zabaluev’ play ‘Cherries got ripe in uncle Vanya’s garden’”, *RUDN journal of studies in literature and journalism*, no 3, pp. 62–70.
- Solov’eva, A.G. (2019), “Neo-mystery plays of Ivan Vyrypaev. Vectors of the genre transformation”, *European journal of literature and linguistics*, no. 4, pp. 74–81.
- Zhurcheva, O.A. (2016), “Verbatim as a mechanism for creating a “new documentary” in the latest Russian drama”, *Filologiya i kultura*, no. 3 (45), pp. 84–89.

Информация об авторе

Владимир Л. Шуников, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6; vlshunikov@mail.ru

Information about the author

Vladimir L. Shunikov, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; vlshunikov@mail.ru

«...Тянет нас вверх»:
топос в заключительных строках «Фауста» Гёте

Александр Е. Махов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, takhov636@yandex.ru*

Аннотация. В заключительных строках «Фауста» внимание исследователей привлекал прежде всего образ Вечной Женственности (“Das Ewig-Weibliche”), вызвавший массу толкований. Однако с точки зрения “Toposforschung” как филологического метода, разработанного Эрнстом Робертом Курциусом, не менее важна самая последняя строка – «...Тянет нас вверх (Zieht uns hinan)»: она помещает образ Вечной Женственности в исторический ряд вариаций топоса, который выражает представление о некоей духовной силе, тянущей человека ввысь. В функции такой силы может выступать надежда (Иоанн Златоуст), мудрость (Гуго Сен-Викторский), правильное умозаключение (анонимное средневековое стихотворение), вечность (Вальтер Шатильонский), аналогический смысл в системе многосмысленного толкования (Абсалон Шпрингирсбахский), Богородица (Хильдегарда Бингенская), Иисус Христос (Ансельм Кентерберийский, Жоржетта де Монтене), поэзия (Джованни Боккаччо). Гёте обновляет топос, подставляя в его схему новый образ Вечно-Женственного. Если номинативная часть топоса (обозначение действующей на человека силы) менялась, то предикативная часть (обозначение самого действия) оставалась неизменной: во всех анализируемых примерах, как и в «Фаусте» Гёте, имеется глагол «тянуть/тащить» (латинский trahere, французский tirer, немецкий ziehen), показывающий, что духовное начало обладает материальной мощью.

Ключевые слова: топос, Вечная Женственность, Иоганн Вольфганг Гёте, Иоанн Златоуст, Вальтер Шатильонский, Хильдегарда Бингенская, Жоржетта де Монтене, Иоганн Себастьян Бах

Для цитирования: Махов А.Е. «...Тянет нас вверх»: топос в заключительных строках «Фауста» Гёте // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 161–168. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-161-168

“...Draws us upward”.
Topos in the final lines of Goethe’s “Faust”

Aleksander E. Makhov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
makhov636@yandex.ru*

Abstract. In the final lines of “Faust” the attention of researchers was primarily attracted by the image of the Eternal Feminine (Das Ewig-Weibliche) that has given rise to a lot of interpretations. However, from the point of view of “Toposforschung” as a philological method developed by Ernst Robert Curtius, the very last line (“Draws us upward” – “Zieht uns hinan”) is no less important: it places the image of the Eternal Feminine in the historical sequence of variations of a topos which expresses the idea of a certain spiritual power that draws man upward. Various concepts can act as such a power: hope (John Chrysostom), wisdom (Hugo of Saint-Victor), right reasoning (anonymous medieval poem), eternity (Walter of Châtillon), anagogical sense in the system of polysemous interpretation of the Bible (Absalon of Springiersbach), Virgin Mary (Hildegard of Bingen), Jesus Christ (Anselm of Canterbury, Georgette de Montenay), poetry (Giovanni Boccaccio). Goethe updates the topos inserting in its scheme a new image of the Eternal Feminine. While the nominative part of the topos (designation of the force acting on man) was continually changing, the predicative part (designation of the action itself) remained unchanged: in all the analyzed examples, as in Goethe’s Faust, there is the verb “to draw” (Latin “trahere”, French “tirer”, German “ziehen”) which shows that the spiritual principle has material power.

Keywords: topos, Eternal Feminine, Johann Wolfgang Goethe, John Chrysostom, Walter of Châtillon, Hildegard of Bingen, Georgette de Montenay, Johann Sebastian Bach

For citation: Makhov, A.E. (2020), “‘...Draws us upward’. Topos in the final lines of Goethe’s ‘Faust’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 161–168, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-161-168

Завершающие вторую часть «Фауста» слова Мистического хора – “Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan” – памятли упоминанием загадочной Вечной Женственности, которой посвящены специальные работы [Neumann 1985; Синоло 2013]. Однако мы хотели бы привлечь внимание к самой последней строке, где говорится, что эта Вечная Женственность тянет (или даже тащит) нас вверх. “Hinanziehen” в данном случае значит именно «тянуть что-либо наверх, в более высокую сферу», как утверждаетс в словаре языка

Гёте [Dreisbach 2004, S. 1161]; таким образом, Вечная Женственность, несмотря на свой нематериальный характер, действует как вполне материальная сила (если понимать глагол “ziehen” буквально, а не метафорически): она тянет, тащит.

В текстах разных эпох встречаются параллели к этому образу, а именно – упоминания некой силы, которая тянет или тащит человека вверх. Эта сила обозначается различным образом и, конечно, нигде не именуется Вечной Женственностью, которую следует признать изобретением Гёте. Однако все подобные упоминания содержат, хотя и на разных языках, глагол «тянуть/тащить». Это наводит на мысль, что мы имеем дело с топосом именно в том смысле, в каком о нем говорит Эрнст Роберт Курциус, определивший топосы как устойчивые литературные «схемы мысли и выражения» [Curtius 1941, S. 1]. «Схема мысли» в данном случае состоит в наделении духовной сущности материальной силой – она тянет человека ввысь. «Схема выражения» задана повторяющимся ключевым словом, в функции которого выступает отнюдь не Вечная Женственность, но именно глагол «тянуть/тащить».

Приведем примеры присутствия этого топоса в текстах. Самый ранний находим в первом увещании «К Феодору падшему» Иоанна Златоуста: толкуя слова ап. Павла о спасительной надежде (Рим. 8, 24), Златоуст уподобляет ее свисающей с неба крепкой цепи, «которая удерживает наши души и понемногу тянет к вершине тех, кто крепко за нее держится»¹. Здесь фигурирует и духовное начало (надежда), которое тянет вверх человека, и глагол (*anelkō*) с материальным значением «тянуть вверх, тащить». В эпоху Средневековья топос выступает в латинском варианте: сила «*sursum trahit hominem*» (глагол “*trahere*” точно соответствует немецкому “*ziehen*”) – «тащит/тянет человека вверх». Самый известный вариант латинской версии топоса находим в часто цитируемом четверостишии из стихотворения XII в., авторство которого приписывалось Уолтеру Мэпу и Вальтеру Шатильонскому:

*Creatori serviunt omnia subiecta, / Sub mensura, numero, pondere
perfecta; / Ad invisibilia per haec intellecta / Sursum trahit hominem
ratio directa* (Всё подчиненное Творцу служит ему, созданное согласно мере, числу и весу; к невидимому, которое постигнуто посредством этого, вверх тянет человека правильное умозаключение [Curtius 1973, S. 494].

¹*Joannes Chrysostomus. Paraenesis sive adhortatio ad Theodorum lapsum. I // Patrologiae Cursus completus. Series Graeca. Vol. 47. Paris: J.P. Migne, 1863. Col. 279–280.*

Текст обыгрывает два библейских места – из «Книги Премудрости Соломона»: «Ты все расположил мерою, числом и весом» (Прем. 11, 21); и из послания Римлянам ап. Павла: «Невидимое (*invisibilia*) Его от создания мира узревается, постигаемое через то, что создано (*per ea quae facta sunt intellecta*)» (Рим. 1, 20). Контаминируя эти места, автор добавляет в свое построение и наш топос: умозаключение (*ratio*), постигающее во всем видимом заложённые в нем «меру, число и вес», тащит/тянет человека к невидимому. Совсем в другом контексте топос появляется у одного из предполагаемых авторов этого четверостишия, Вальтера Шатильонского, – в сатире на пороки своей эпохи: «*Nescimus vestigia veterum moderni, / Regni nos eternitas non trahit superni, / Ardentis sed nitimur per viam inferni* (Мы, новые, разучились ступать по следам древних, нас не тянет к себе вечность небесного царства, но зато мы устремились к огненному аду)»².

В первом тексте человека тянет вверх его же «умозаключение», во втором – «вечность небесного царства»; другие средневековые тексты, сохраняя устойчивую предикативную часть топоса (обозначение действия – “*sursum trahere*”), также варьируют субъект действия. У Гуго Сен-Викторского таким субъектом выступает мудрость: «*Sapientia sursum trahit, et concupiscentia deorsum* (Мудрость тянет вверх, а вожделение вниз)»³. Абсалон Шпринкирсбахский в рассуждении о четырех смыслах Священного Писания приписывает способность тянуть человека вверх высшему, анагогическому смыслу:

Исторический смысл наставляет в истине; моральный воспитывает волю; аллегорический укрепляет веру; анагогический тянет вверх посредством созерцания (*anagogicum, qui sursum trahit per contemplationem*)⁴.

Наконец, то же действие могут совершать Богоматерь и Иисус Христос. В шестом видении Хильдегарды Бингенской Богоматерь говорит: «*electos eius sursum ad coelestia traho* (избранных его [Иисуса] тяну вверх к небесам)»⁵. В молитве, приписываемой

² *Chatillon W. von. Moralisch-satirische Gedichte / Hrsg. von K. Strecker. Heidelberg: Winter, 1929. S. 97.*

³ *Hugo de S. Victore. Homiliae in Ecclesiasten // Patrologiae cursus completus. Series latina (далее – PL). Vol. 175. Paris: J.P. Migne, 1854. Col. 195.*

⁴ *Absalon Sprinckirsbacensis. Sermo XXXIX // PL. Vol. 211. Paris: J.P. Migne, 1855. Col. 227.*

⁵ *Hildegardis Bingensis. Visio sexta // PL. Vol. 197. Paris: J.P. Migne, 1855. Col. 518.*

Ансельму Кентерберийскому, просьба «тянуть вверх» обращена к Иисусу: «Могущественнейший царь, тyani меня вверх к тебе (*trahe me sursum ad te*), чтобы я побежал за тобой в аромате благовоний твоих»⁶. Автор молитвы в этом месте обыгрывает строку из Песни Песней, которая в нескольких версиях Вульгаты⁷ выглядит так: «*Trahe me post te curremus in odorem unguentorum tuorum* (Тyani меня за собой, побежим в аромате благовоний твоих)» (Песн. 1, 3). Однако, как и в случае с вышеприведенным четверостишием «*Creatori serviunt...*», в библейскую аллюзию внедряется наш топос. В молитве Ансельма это достигнуто простой заменой слова “*post*” на “*sursum*”: автор просит тянуть его не *за* собой, но *вверх*, что даже приводит к противоречию с последующим глаголом «побежим», предполагающим движение по горизонтали, а не по вертикали.

В новом, гуманистическом контексте топос появляется у Боккаччо, использующего его при прославлении поэзии как самого достойного человеческого занятия. Сравнивая профессии юриста и поэта, Боккаччо решительное предпочтение отдает второй:

«Думаю, что лучше выбрать то, что тянет душу к высшему (*trahentem ad sublimia mentem*), а не то, что гнетет ее к земному»; “*sublimia*” можно понимать здесь в пространственном смысле, поскольку для Боккаччо поэзия в самом деле «обитает на небесах» (*cum celos inhabitet*)⁸.

Понятая как небесная сила, поэзия тянет человека к себе вверх. Однако топос продолжает жить и в религиозных контекстах, но в обновленном виде и не только на латыни, но и на народных языках. Мы находим его в книге эмблем, созданной французской протестанткой Жоржеттой де Монтене. В пятой эмблеме, озаглавленной «*Non tuis viribus* (Не твоими силами)», изображен висающий в воздухе магнит, который притягивает к себе человеческое сердце. Магнит символизирует Иисуса Христа, о чем говорится в подписи: «Как железо поднимается вверх посредством магнита, так человека притягивает Бог посредством Христа (*Comme le fer s'esleve par l'aymant, / L'homme est de Dieu par Christ tiré aussi*)». Человеку не следует слишком мнить о себе: «Христос, истинный

⁶ *Anselmus Cantuariensis. Oratio XVIII. Ad Christum // PL. Vol. 158. Paris: J.P. Migne, 1853. Col. 897.*

⁷ Варианты этого места приведены в издании: *Biblia Sacra juxta Vulgatum versionem. 5 Aufl. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2007. S. 997.*

⁸ *Boccaccio G. Genealogie deorum gentilium libri. Bari: Laterza, 1951. Vol. 2. P. 687–688.*

магнит, поднимает его [человека] к высотам, а не его собственная добродетель, труды или заслуги»⁹. Христос «тянул вверх» человека уже в вышецитированной молитве; теперь топос облечен в новую «естественно-научную» образность (магнит!), однако преемственность со старой версией топоса сохраняется на словесном уровне благодаря глаголу “tírer”, который точно соответствует латинскому “trahere”.

Немецкоязычный вариант топоса находим в «Страстях по Иоанну» Иоганна Себастьяна Баха, а именно – в арии сопрано (автор ее текста неизвестен), которая звучит вслед за речитативом № 12 – «За Иисусом следовал (folgete) Симон Петр и другой ученик», подхватывая его ключевое слово «folgen»: «Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten (Я также следую за тобой радостными шагами)». «Я» – это душа христианина, которая идет за Иисусом и во второй части арии обращается к нему с просьбой: «Befördre den Lauf, / Und höre nicht auf, / Selbst an mir zu ziehen, zu schieben, zu bitten (Ускоряй [мой] ход и сам не переставай меня тянуть, толкать, просить)»¹⁰. Из трех глаголов, передающих желаемое действие Иисуса, два подчеркнуто материальны – «тянуть» и «толкать». Иисус тянет, заставляет почти что бежать; вероятно, этот образ подсказан вышецитированным местом из Песни Песней: “Trahe me post te curremus...”. В арии речь идет, казалось бы, о движении горизонтальном – как и в Песни Песней; однако мы уже видели, что автор средневековой молитвы преобразовал это горизонтальное движение в вертикальное простой заменой “post” на “sursum”. То же самое проделывает и Бах – однако чисто музыкальными средствами. В тексте указание на движение вверх так и не появляется; но мелодия на словах “an mir zu ziehen, zu schieben” на протяжении трех тактов в настойчивом и ровном движении шестнадцатых поднимается на октаву. В системе барочной музыкальной риторики, которой в целом следовал Бах, этот подъем, конечно, обладает символическим смыслом и уточняет текст: Христос тянет и толкает именно вверх. Топос здесь, как видим, достраивается музыкой.

Материальность глагола «тянуть/тащить» (trahere, ziehen, tírer) предполагает возможность его визуализации. Визуальный образ возникает как ответ на вопрос, что, собственно, нас тянет вверх? Ответ прост: это цепь или даже веревка, свисающая с неба. Метафора такой цепи появляется уже в вышецитированном тексте

⁹ *Montenay G. de. Emblemes ou devises chrestiennes. Lyon: Marcorelle, 1571. № 5.*

¹⁰ *Bach J. S. Johannes-Passion / Klavierauszug von G. Rösler. Leipzig: Peters, o. J. S. 27.*

Иоанна Златоуста, а также в трактате «О божественных именах» Дионисия Ареопагита – в том месте, где молитва сравнивается с цепью, которая свисает с неба:

Устремим же себя молитвами, чтобы взойти в высочайшую высь к божественным и благим лучам, как бы постоянно перехватывая руками ярко светящуюся, свисающую с неба и достигающую досюда цепь и думая, что мы притягиваем к себе ее, на деле же не ее, пребывающую и вверху и внизу, стягивая вниз, но поднимая к высочайшим сияниям многосветлых лучей себя¹¹.

Свисающая с неба цепь или веревка иногда появляется и на изображениях – в редком типе иконографии Вознесения Богоматери, связанном с легендой о ее поясе, который она оставила апостолу Фоме, чтобы он уверовал в ее вознесение. Легенда связана с тосканским городом Прато, где и хранится эта реликвия (*Sacro Cingolo*). В изображениях Вознесения, отразивших влияние этой легенды (работа Ридольфо дель Гирландайо в соборе Прато; фреска Содомы в «Оратории ди Сан Бернардино» в Сиене), Мадонна, находясь уже в небесах, сбрасывает вниз пояс, за который ухватывается апостол. Пояс соединяет руки Богоматери и апостола – нет сомнения, что художники хотели визуально передать парадокс: пояс одновременно и брошен вниз, но и, как орудие веры и спасения, тянет вверх. Сходный парадокс есть и в тексте Дионисия Ареопагита: молящемуся кажется, что он тянет вниз к себе цепь, свисающую с неба; на самом же деле эта цепь тянет его вверх.

Итак, мы увидели, что две части топоса, которые можно условно обозначить как номинативную и предикативную, по-разному ведут себя в процессе его исторической модификации. Номинативная часть, содержащая определение субъекта действия (той силы, которая тащит человека вверх), многократно обновлялась посредством включения разных инстанций – надежды, вечности, мудрости, анагогического смысла, правильного умозаключения, поэзии, даже Богоматери и Иисуса Христа. Гёте в эту изменяющуюся часть топоса подставляет свою Вечную Женственность. Но предикативная часть топоса остается практически неизменной, во всех случаях заключая в себе глагол «тянуть/тащить» (на разных языках) и указание на движение вверх, которое может быть выражено и невербальными средствами (в упомянутой арии Баха). Такая конструкция топоса позволяет ему и обновляться, и сохранять узнаваемость.

¹¹ *Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии* / Пер. Г.М. Прохорова. СПб.: Глаголь, 1994. С. 79.

Литература

- Синило 2013 – *Синило Г.В.* Концепция Вечной Женственности и каббалистический контекст «Фауста» И.В. Гёте // XXV Пуришевские чтения: Сборник материалов и статей. М.: МПГУ, 2013. С. 66.
- Curtius 1941 – *Curtius E.R.* Beiträge zur Topik der mittellateinischen Literatur // Corona Querneae. Festgabe Karl Strecker zum 80. Geburtstag. Leipzig: Hiersemann, 1941. S. 1–14.
- Curtius 1973 – *Curtius E.R.* Europäische Literatur und lateinische Mittelalter. 8 Aufl. Bern; München: Francke, 1973.
- Dreisbach 2004 – *Dreisbach E.* Hinanziehen // Goethe-Wörterbuch. Band 4. Stuttgart: Kohlhammer, 2004. Sp. 1161.
- Neumann 1985 – *Neumann M.* Das Ewig-Weibliche in Goethes “Faust”. Heidelberg: Winter, 1985.

References

- Curtius, E.R. (1941), “Beiträge zur Topik der mittellateinischen Literatur”, *Corona Querneae. Festgabe Karl Strecker zum 80. Geburtstag*, Hiersemann, Leipzig, Germany. S. 1–14.
- Curtius, E.R. (1973), *Europäische Literatur und lateinische Mittelalter*, 8 Aufl., Francke, Bern, München, Germany.
- Dreisbach, E. (2004), “Hinanziehen”, *Goethe-Wörterbuch*, Band 4, Kohlhammer, Stuttgart, Germany. Sp. 1161.
- Neumann, M. (1985), *Das Ewig-Weibliche in Goethes “Faust”*. Winter, Heidelberg, Germany.
- Sinilo, G.V. (2013), “Concept of the Eternal Feminine and the Kabbalistic context of Goethe’s “Faust”, *XXV Purishevskie chteniya: sbornik materialov i statei* [25 Purishev’s Conference. A collection of proceedings and articles], MPGU, Moscow, Russia, p. 66.

Информация об авторе

Александр Е. Махов, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; makhov636@yandex.ru

Information about the author

Aleksander E. Makhov, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; makhov636@yandex.ru

Сколько лет до Марса
(об одном временном указании
в «Рассказах о пилоте Пирксе» Станислава Лема
и о смыслах правдивости фантастического)

Юрий В. Доманский

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, domanskii@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматривается содержащее упоминание времени указание на реальное историческое событие в тексте фантастического произведения – в рассказе Станислава Лема «Ананке» из цикла «Рассказы о пилоте Пирксе». На основе данного указания в статье делается попытка осмысления роли правды в фантастике, степени соотносимости «правдивого» и «фантастического» в литературе. В итоге получается, что подключение факта исторической реальности к миру «вымышленного вымысла» в научной фантастике позволяет увидеть определенные смыслы авторского высказывания, смыслы, как раз и формирующиеся в синтезе «фантастического» и «правдивого». И именно научная фантастика для такого смыслопорождения оказывается наиболее подходящим видом литературы.

Ключевые слова: художественное время, фантастика, правда, Станислав Лем

Для цитирования: Доманский Ю.В. Сколько лет до Марса (об одном временном указании в «Рассказах о пилоте Пирксе» Станислава Лема и о смыслах правдивости фантастического) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 169–178. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-169-178

How many years to Mars (about a time reference
in Stanislaw Lem's "Tales of the pilot Pirx"
and about the meanings of the truthfulness of the fantastic)

Yurii V. Domanskii

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
domanskii@yandex.ru*

Abstract. The article considers the reference to a real historical event in the text of a fantastic work – Stanislaw Lem's short story "Ananke" from the series "Stories about the pilot Pirx". Based on such indication, the article attempts to

understand the role of truth in fiction, the correlation degree for the “truthful” and “fantastic” in literature. As a result, it turns out that connecting the fact of reality to the world of fictional fiction in the science fiction allows one to see certain meanings of the author’s utterance, meanings that are just formed in the synthesis of the “fantastic” and “true”. And it is the science fiction that turns out to be the most appropriate type of literature for that kind of the meaning creation.

Keywords: art time, fiction, truth, Stanislaw Lem

For citation: Domanskii, Yu.V. (2020), “How many years to Mars (about a time reference in Stanislaw Lem’s ‘Tales of the pilot Pirx’ and about the meanings of the truthfulness of the fantastic)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 169–178, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-169-178

Перелетаю пространство почты
в два месяца...
*Ф.М. Достоевский «Подросток»*¹

Цикл Лема о пилоте Пирксе (“Opowieści o pilotcie Pirxie”) в плане организации повествования строится таким образом, что ведущей точкой зрения оказывается точка зрения заглавного персонажа.

Значительная часть изображенного дается хоть и в речи повествователя, но с точки зрения главного героя – командора Пиркса, который выступает фокализатором. <...> При передаче внутренних размышлений Пиркса голос повествователя сливается с голосом героя. <...>

Расширение «ролевой границы» Пиркса показывается и с помощью специфических композиционно-речевых форм: медитаций, внутренних размышлений героя... [Козьмина 2017, с. 66, 68].

И это при том, что почти все рассказы написаны «от третьего лица», т. е. от лица неэксплицированного повествователя. И все же в цикле есть один текст, в котором Пиркс оказывается рассказчиком; этот текст и называется соответствующим образом – «Рассказ Пиркса» (“Opowiadanie Pirxa”). И начинается он с пассажа, очень напоминающего манифест – манифест читателя, любителя фантастики:

¹ *Достоевский Ф.М.* Подросток: роман. М.: АСТ, 2019. 640 с. (Эксклюзив: Русская классика). С. 225.

Фантастика? Люблю, а как же, но только плохую. То есть не то что плохую, а непохожую на правду. На корабле у меня всегда что-нибудь такое найдется – почитать в свободную минуту хотя бы из середины, а потом отложить. С хорошими книгами все по-другому – те я читаю только на Земле. Почему? Толком и сам не знаю. Не задумывался над этим. Хорошие книги всегда правдивы, даже если речь в них о том, чего не было и никогда не будет. Правдивы в другом смысле: если в них говорится, скажем, о космонавтике, то ты узнаешь эту тишину, так не похожую на земную, это спокойствие – абсолютное, неподвижное... О чем бы в них не рассказывалось, они всегда говорят об одном: *там* человек никогда не будет у себя дома².

В суждении этом обратим внимание на очень своеобразный критерий качества фантастики – ее правдивость: «Хорошие книги всегда правдивы, даже если речь в них о том, чего не было и никогда не будет». Казалось бы, словосочетание «правдивая фантастика» – оксюморон, однако, как это ни странно, критерий «правдивости» при обращении к фантастике, при оценке качества тех или иных фантастических произведений и даже при идентификации того или иного произведения как научно-фантастического оказывается довольно-таки частотным.

И исследователи научной фантастики многократно и по разным поводам обращались к проблеме правды в их объекте изучения, к проблеме включения в фантастику реальности; вот некоторые важные суждения на этот счет, показывающие возможности взаимодействия фантастического и реального в научной фантастике:

...основа научной фантастики зиждется на двух принципах этого жанра: принципе *научной правды* и принципе *художественной правды*. Научная фантастика художественно раздвигает рамки возможного мира таким образом, чтобы законы научной и художественной логики могли взаимодействовать, не нарушая разумного соотношения между жизнью и вымыслом [Шафиков 2019, с. 28–29];

...какой-либо фантастический жанр (от готического романа до научной фантастики) немислим без фантастического, и в то же время в нем всегда есть нечто «реальное», разумеется, слово это берется в кавычки [Саморукова 2009, с. 4].

...фантастическому как воздух необходима реальность, чтобы разрушить и опровергнуть ее, нужны четкие границы естественного

² Лем С. Рассказы о пилоте Пирксе. М.: АСТ, 2020. 477 [3] с. (Эксклюзивная классика). С. 258. [Переводчик К. Душенко; курсив в источнике.] Здесь и далее курсив в цитатах принадлежит авторам цитируемых работ.

и сверхъестественного для того, чтобы решительно стереть их, сплести и перемешать возможное и невозможное, заставить воспринимającego балансировать на грани веры и неверия, ощущая невозможность надежной интерпретации. <...> Если искусство чудесного (сказка, science fiction, магический реализм) основывается на неверии, а миметическое (традиционно реалистическое искусство) на вере в реальность изображаемого, то фантастическое балансирует на грани веры и неверия [Михайлов 2009, с. 39].

Как видим, в научной фантастике правда, реальность существуют на правах едва ли не обязательных элементов художественного мира. Даже сам Лем признавался, что является «писателем, который пытается сочетать огонь и воду, фантастику и реализм»³. И действительно, Лем «рассказывает о новых мирах, будущих событиях так, что не возникает никакого сомнения в подлинности их существования» [Лысова 2009, с. 182], а «литературная составляющая его творчества создает тот *реализм*, который сближает его научную фантастику с реалистической литературой» [Шафиков 2019, с. 76]. В цикле же о Пирксе,

...как при чтении произведения реалистического жанра, возникает полный эффект присутствия, который поддерживается технической дотошностью автора при описании внешних фрагментов совершенно чуждого читателю мира; так что фантастическое повествование напоминает путевой очерк журналиста, посетившего малоизвестный уголок планеты Земля [Шафиков 2019, с. 77];

тут «нет пришельцев, черных дыр и устройств, позволяющих двигаться со скоростью света, а властвует *научный реализм*, изображенный с массой профессионально значимых деталей» [Шафиков 2019, с. 78].

Таким образом, можно заключить, что для фантастики вообще и для фантастики Лема в частности (а возможно, и в особенности) характерной чертой является включение того, что исследователи зачастую (может, не очень уместно в строго терминологическом плане) называют реализмом; по большому же счету тут происходит подкрепление вымышленного вымысла (простите это словосочетание, но оно, на мой взгляд, удачно характеризует важную грань мира фантастической литературы) нарочитой правдой, сегментом реальности (современной или исторической), в результате чего формируется их синтез, становящийся основой художественного

³ Лем С. Моя жизнь // Лем С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 1. М., 1992. С. 8.

мира. Необходимо это в плане формирования особого ракурса восприятия фантастики как повествования правдивого, достоверного. Сие вовсе не значит, что читатель должен поверить в реальность описываемого в произведении, но читатель должен испытать эффект достоверности, а нужно это для того, чтобы мир, создаваемый в фантастическом произведении, не был миром совсем чужим, миром, оторванным от той реальности, в которой живут автор и читатель, миром, где даже самое незнакомое и чужое должно обладать какими-то узнаваемыми чертами, в частности в чем-то должно «цитировать» реальность. Мы посмотрим лишь на один небольшой элемент из «Рассказов о пилоте Пирксе» – на точное указание на время в фантастическом пространстве через упоминание конкретного исторического события, события из мира реального.

В цикле о Пирксе какие-либо точные временные координаты происходящего отсутствуют, однако в завершающем цикл рассказе «Ананке» (Ananke, 1971, перевод А. Громова) есть содержащая в себе сравнение фраза, которая может прочитываться как прямое указание на время действия. Напомним, речь в «Ананке» идет о расследовании причин крушения при посадке на Марс большого космического корабля. В этом рассказе Пиркс уже опытный пилот, сформировавшийся зрелый человек («Возраст между тридцатью и сорока, ближе к сорока...»⁴), тогда как в начальных рассказах цикла (первый из них появился в 1959 г.) главный герой еще юноша-курсант. Корабль же, пытавшийся сесть на Марс, не просто большой, он – огромный; его размер должен был гарантировать безопасность и ракеты, и ее экипажа; и для объяснения гарантии этой безопасности (очень, надо сказать, своеобразном) как раз и используется интересующее нас сравнение, вводящее в рассказ, а вместе с этим и в цикл точное указание на время действия; указание, соотносимое с реальной хронологией: «...она [ракета. – Ю. Д.] была такая громадная, что, казалось, уже сам размер, сам грандиозный размах выводит ее за пределы любых опасностей; должно быть, то же самое думали сто лет назад пассажиры “Титаника”»⁵. Но именно этому «Титанику» из космического будущего суждено было разбиться. Что ж, один из лемовских афоризмов предупреждает: «Катастрофа всегда присутствует в сфере возможного»⁶.

Наша задача – приблизиться к пониманию смысла включения в текст указания на случившееся в конкретном историческом вре-

⁴ Лем С. Рассказы о пилоте Пирксе. С. 435.

⁵ Там же.

⁶ Цит. по: Шафиков С.Р. Философская фантастика Станислава Лема. М.: Флинта, 2019. С. 246.

мени реальное событие, включения, дающего точные временные координаты произошедшего в фантастическом художественном мире. И это при том, что в ряде других относимых к фантастике произведений того же Лема время может подвергаться самым разным трансформациям. Вот что современный исследователь пишет о другом лемовском цикле – о «Звездных дневниках Ийона Тихого»:

Временная организация цикла обнаруживает... ориентацию на высокую степень рецептивной активности читателя. Время рассказа в приключениях Ийона подвергается различным модификациям, движется назад, зкольцовывается или даже полностью нивелируется, что сообщает времени рассказа большую значимость, так как именно в нем реализуется конфигуративная функция сюжета [Задирко 2017, с. 58].

Но иное дело – цикл о Пирксе в плане времени: через указание на гибель «Титаника» в рассказе «Ананке» не сложно посчитать, что случившаяся на Марсе катастрофа корабля «Ариэль» произошла примерно в 2012 г. Таким образом, заключаем, что, согласно художественному прогнозу Лема, Марс к этому времени должен быть вполне освоен землянами. Для 1971 г. (время написания рассказа «Ананке») в таком прогнозе нет ничего удивительного: за грядущие сорок лет, учитывая, как далеко шагнуло человечество в предшествующее десятилетие (1960-е гг.) освоения космоса, на Марсе – уж точно – «будут яблони цвести». «Мир космической навигации, описанный в цикле рассказов о пилоте Пирксе (“Навигатор Пиркс”) относится к двадцать первому веку, в котором полным ходом идет освоение Луны и начинается колонизация Марса» [Шафигов 2019, с. 78], а «Солнечная система описывается как обжитое место, используемое для научных исследований, экономической деятельности и даже туризма» [Шафигов 2019, с. 77]. Вот только Марс Лема отнюдь не так хорош, как могло представляться в мечтах первых покорителей космоса: «Марс – это и есть “чужой”, опасный мир, предназначенный автором для испытания героя, попавшего сюда из “своего”, безопасного мира» [Козьмина 2017, с. 62]; и даже более того: в «Ананке» «на Марс перенесены реалии типичных социалистических инвестиций» [Орлинский 2019, с. 29]. Таким образом, Марс в освоенной Солнечной системе, если следовать тексту Лема, выглядит своего рода маргиналией, так толком и не освоенной в силу тамошнего климата, а потому Марс является для человека местом чужим и даже враждебным.

Однако не следует забывать, что все это – фантастика; не просто художественный вымысел, а вымысел вдвойне – и художественный, и фантастический, тот самый вымышленный вымысел. Но вот к объяснению одной из реалий этого вымышленного вымысла подключается конкретный факт из подлинной истории человечества; подключается в виде тропа – сравнения. Сегмент фантастического произведения объясняется через исторический факт, что, как мы уже убедились, позволяет довольно точно обозначить время действия, а через это прийти к следующему выводу: в ближайшие сорок лет (относительно времени создания рассказа) Солнечная система будет освоена, в результате чего и Марс станет наш. Следовательно, до Марса нам осталось из нашего начала 1970-х каких-то сорок лет. Главная трудность в достижении Марса – преодолеть расстояние от Земли до Красной планеты; но уже через четыре десятилетия мы научимся тому, как осилить этот путь. Теперь понятно, что такой пространственно-временной прогноз оказался несостоятельным – к сожалению, а возможно (если обратить внимание на то, каков Марс в изображении Лема), к счастью.

Однако это не единственный вывод, который можно сделать из осмысления указания на время гибели «Титаника» относительно событий из жизни Пиркса. Например, в упоминании страшной катастрофы из реального прошлого человечества не сложно увидеть масштабы катастрофы из вымышленного будущего: гибель одного гиганта-корабля можно сравнить с гибелью другого гиганта-корабля; только один из них ходит по океану, тогда как другой бороздит просторы Вселенной. Как же в этой связи правда фантастики реализуется в рассматриваемом сравнении? И вот тут следует сказать, что ответ на вопрос «сколько лет до Марса?» не так уж и прост, как может показаться. Чисто хронологически – четыре десятилетия. И в 1971 г. казалось, что еще чуть-чуть и человек ступит на Красную планету, а следом продолжит дальше покорять Вселенную. Так и в 1912 г. казалось, что океан покорен – громада «Титаника» преодолет его, гарантируя безопасность людям, а будущему человечества – безопасность трансатлантических путешествий. Вот только последующие сто лет показали нам, что с гибели «Титаника» начиналось что-то совсем другое, отнюдь не такое светлое, как казалось, – мировые и локальные (в том числе гражданские) войны, революции, тоталитарные диктатуры, болезни, массовая гибель людей – и от себе подобных, и от внешних причин... Гибель же «Титаника» стала наглядным знаком перелома – мечты о прекрасном будущем человечества превратились в страшный век. И в «Ананке», по замечанию исследователя, главной чертой «романизации» является «изобра-

жение особого состояния мира; кризисного, на сломе двух эпох» [Козьмина 2017, с. 70]. Таким образом, получается, что сравнение «Ариэля» с «Титаником» в рассказе Лема основано не только на соотношении размеров двух кораблей и, соответственно, масштабов двух катастроф, но и на соотношении между собой эпох – эпохи освоения Мирового океана в начале XX в. и эпохи освоения космоса в начале XXI в.; обе эпохи – переломные, кризисные, т. е. катастрофы в них неизбежны. Но важны эти катастрофы не сами по себе, а в той степени, в какой они показывают сущность времени и человека в отношении к этому времени: порою настают времена, когда человеку кажется, что он может все – одолеть океан, осилить Вселенную – оказывается же, что это иллюзия, к тому же – иллюзия опасная, иллюзия, ведущая к страданиям, а в итоге – к гибели; человек, думая, что может все, высоко себя вознес, а с высоты падать очень больно. И как бы ни казался близок Марс во времени, надо помнить о предшествующих ошибках человечества, особенно тех, которые возникают по причине самонадеянности человека: человеку кажется, что он всемогущ, мир же легко ставит его на место. И тут не так важна установленная Пирксом причина крушения «Ариэля»; важнее сам факт катастрофы – очередной урок человечеству, которое думает, что освоило Марс, Вселенная же так не думает и показывает человеку, где его место. Вот только уроки такого рода проходят для человечества даром – найдя первичную причину случившегося, человек успокаивается и продолжает гнуть свою линию; Вселенная же катастрофами разного порядка и масштаба продолжает ставить человека (а вместе с ним и человечество) на место. И получается в итоге бесконечное круговое движение, выхода из которого пока не предвидится, а стало быть, и до Марса человеку еще ох как далеко.

Таким образом, получается, что в фантастическом рассказе Лема отсылка к конкретному историческому событию из реального прошлого позволила воплотить авторскую концепцию понимания человека, времени, места человека в мире. На основе этого можно сделать вывод о том, что подключение факта реальности к миру вымысла в научной фантастике (даже если это всего лишь сегмент тропа, часть сравнения) позволяет увидеть определенные смыслы авторского высказывания, смыслы, как раз и формирующиеся в синтезе «фантастического» и «правдивого». И именно научная фантастика для такого смыслопорождения оказывается наиболее подходящим видом литературы.

Литература

- Задирко 2017 – *Задирко Е.* Нарративная интрига цикла рассказов С. Лема «Звездные дневники Ийона Тихого» // Искусство и ответственность. Литературное творчество Станислава Лема: Сб. науч. статей. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2017. С. 49–59.
- Козьмина 2017 – *Козьмина Е.* На пути к роману: повесть С. Лема «Ананке» из цикла «Рассказы о пилоте Пирксе» // Искусство и ответственность. Литературное творчество Станислава Лема: Сб. науч. статей. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2017. С. 60–74.
- Лысова 2009 – *Лысова З.* Модальный анализ как метод осмысления вымышленного // Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема): Сб. материалов Междунар. науч. конф. 29–31 марта 2007 г. Самара, 2009. С. 182–187.
- Михайлов 2009 – *Михайлов А.* Фантастическое как иное культуры // Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема): Сб. материалов Междунар. науч. конф. 29–31 марта 2007 г. Самара, 2009. С. 32–49.
- Орлинский 2019 – *Орлинский В.* Лем. Жизнь на другой земле / [Пер. с пол. И. Шевченко]. М.: Эксмо, 2019. 480 с.
- Саморукова 2009 – *Саморукова И.* Конструирование фантастического в литературе // Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема): Сб. материалов Междунар. науч. конф. 29–31 марта 2007 г. Самара, 2009. С. 3–12.
- Шафииков 2019 – *Шафииков С.Р.* Философская фантастика Станислава Лема: Монография. М.: Флинта, 2019. 288 с.

References

- Koz'mina, E. (2017), "On the way to the novel. S. Lem's story 'Ananke' from the series 'Stories about the pilot Pirx' ", *Iskusstvo i otvetstvennost'. Literaturnoe tvorchestvo Stanislava Lema, sbornik nauchnykh statei* [Art and responsibility. Stanislav Lem's literary work. A collection of scientific articles], Kabinetnyi uchenyi, Ekaterinburg, Moscow, Russia, pp. 60–74.
- Lysova, Z. (2009), "Modal analysis as a method of understanding the fictional", *Fantastika i tekhnologii (pamyati Stanislava Lema)* [Fiction and technology (to the memory of Stanislav Lem)], Proceedings of International Scientific Conference, March 29–31, 2007, Samara, Russia, pp. 182–187.
- Mikhailov, A. (2009), "Fantastic as the otherness of culture", *Fantastika i tekhnologii (pamyati Stanislava Lema)* [Fiction and technology (to the memory of Stanislav Lem)], Proceedings of International Scientific Conference, March 29–31, 2007, Samara, Russia, pp. 32–49.
- Orlinskii, V. (2019), *Lem. Zhizn' na drugoi zemle* [Lem. Life on another earth. Transl. from Polish by I. Shevchenko.], Eksmo, Moscow, Russia.

- Samorukova, I. (2009), "Construction of the fantastic in literature", *Fantastika i tekhnologii (pamyati Stanislava Lema)* [Fiction and technology (to the memory of Stanislav Lem)], Proceedings of International Scientific Conference, March 29–31, 2007, Samara, Russia, pp. 3–12.
- Shafikov, S.R. (2019), *Filosofskaya fantastika Stanislava Lema* [Stanislav Lem's philosophical fiction], Moscow, Flinta. Russia.
- Zadirko, E. (2017), Narrative intrigue of the cycle of stories by S. Lem "The Star Diaries of Iyon the Tikhii", *Iskusstvo i otvetstvennost'. Literaturnoe tvorchestvo Stanislava Lema, sbornik nauchnykh statei* [Art and responsibility. Stanislav Lem's literary work A collection of scientific articles], Kabinetnyi uchenyi, Ekaterinburg, Moscow, Russia, pp. 49–59.

Информация об авторе

Юрий В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; domanskii@yandex.ru

Information about the author

Yurii V. Domanskii, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; domanskii@yandex.ru

К вопросу о рецептивной стороне палимпсеста (на материале произведений Т. Пратчетта)

Екатерина В. Крюкова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, 3110ekaterina@gmail.com*

Аннотация. Модель литературного палимпсеста, впервые рассмотренная Ж. Женеттом, представляется крайне актуальной для понимания механизма реализации транстекстуальных смыслов. Использование понятия «палимпсест» в переносном значении как иерархии проступающих друг через друга текстов, будь то разные версии одного текста или тексты, пересекающиеся в едином нарративном пространстве, позволяет по-новому взглянуть на современный литературный процесс, когда под влиянием массовой культуры текст литературного произведения может состоять не только из слоев текстов литературных, но также текстов кино или даже музыки. Однако, несмотря на то что концепция палимпсеста развивалась и уточнялась в работах разных ученых, некоторые ее аспекты, в частности рецептивный, еще не изучены детально. Рецептивная сторона палимпсеста, действительно, заслуживает особого внимания, поскольку в настоящее время литературный процесс неразрывно связан с осознанием коммуникативной природы искусства, а следовательно, без читателя заложенный в произведении смысл просто не сможет актуализироваться. На материале юмористического фэнтези современного британского писателя Терри Пратчетта в статье рассматривается механизм функционирования палимпсеста с рецептивной точки зрения, а также делается вывод о достигаемых при этом эффектах.

Ключевые слова: палимпсест, интертекстуальность, рецептивная сторона, Т. Пратчетт

Для цитирования: Крюкова Е.В. К вопросу о рецептивной стороне палимпсеста (на материале произведений Т. Пратчетта) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 179–187. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-179-187

Reviewing the receptive aspect of palimpsest (a case study of T. Pratchett's works)

Ekaterina V. Kryukova

*Russian State University for the Humanities, Moscow,
Russia, 3110ekaterina@gmail.com*

Abstract. The model of literary palimpsest originally put forward by G. Genette is of essential value now, giving an insight into the mechanism of realizing transtextual meanings. Figurative use of the notion of “palimpsest” as a hierarchy of texts shining through each other, be it different versions of the same text or texts intersecting in the common narrative space, presents a new perspective on the modern literary process, when under the influence of mass culture a literary text may consist of not only other literary texts but also those of the cinema or even music. Although the conception of palimpsest has been further developed and refined by different scholars, some of its aspects, e.g. the receptive one, have not yet been studied in detail. Indeed, the receptive aspect of palimpsest is worthy of special attention as the literary process now is inseparable from the recognition of the communicative nature of art, therefore without a reader the literary work's meaning cannot be actualized. Making a case study of the comic fantasy series by the modern English writer Terry Pratchett, the article considers the way palimpsest functions from the receptive point of view and sums up the effects it achieves.

Keywords: palimpsest, intertextuality, receptive aspect, T. Pratchett

For citation: Kryukova, E.V. (2020), “Reviewing the receptive aspect of palimpsest (a case study of T. Pratchett's works)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 179–187, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-179-187

Модель литературного палимпсеста, впервые рассмотренная Ж. Женеттом в работе 1982 г. «Палимпсесты: литература во второй степени», представляется крайне актуальной для понимания механизма реализации транстекстуальных смыслов. Термин «палимпсест», изначально обозначавший рукопись на пергаменте с уже написанным текстом, когда новый текст наносился поверх старого, и таких слоев могло быть неисчислимо много¹, приобретает у Ж. Женетта метафорическое значение в контексте размышлений о современной литературе, где в качестве слоев текста выступают

¹Словарь античности: Пер. с нем. / Отв. ред. В.И. Кузищин. М.: Прогресс, 1989. С. 407.

всевозможные отсылки на произведения прошлого [Genette 1997]. Использование понятия «палимпсест» в переносном смысле как иерархии проступающих друг через друга текстов, будь то версии одного текста или разные тексты, пересекающиеся в едином нарративном пространстве, позволяет по-новому взглянуть на литературный процесс, когда под влиянием массовой культуры текст литературного произведения может состоять не только из слоев текстов литературных, но также текстов кино или даже музыки. Однако, несмотря на то что концепция палимпсеста развивалась и уточнялась в работах разных ученых [Шатин 1997, Проскурин 2001, Тюпа 2013], некоторые ее аспекты, в частности рецептивный, еще не изучены детально.

Рецептивная сторона палимпсеста, действительно, заслуживает отдельного рассмотрения, поскольку в настоящее время литературный процесс демонстрирует черты «последовательного осознания и творческого усвоения коммуникативной природы искусства» [Тюпа 2008, с. 139], а следовательно, без читателя заложенный в произведении смысл просто не может актуализироваться. Прекрасным материалом для изучения этого вопроса является серия юмористического фэнтези «Плоский мир» (“Discworld”), написанная современным британским автором Терри Пратчеттом (Terry Pratchett). Сам писатель говорил о том, что «Плоский мир» получился в результате объединения «несколько типичных фэнтезийных вселенных»², что еще раз подводит нас к идее о палимпсестной структуре художественного текста. Сознательно обращаясь к этому принципу, используя, правда, термин «белое знание» (“white knowledge”) по аналогии с «белым шумом», автор подчеркивает важность роли читателя в интерпретации смысла произведения³.

Таким образом, в самом начале нельзя не отметить роль когнитивных механизмов, лежащих в основе реализации рецептивной составляющей модели палимпсеста, ведь любое произведение – это не просто объект, а «сложный комплекс, состоящий из текста и процессов, протекающих в сознании воспринимающего субъекта» [Лозинская 2010, с. 204–205]. Апеллируя к метафоре «белого знания», под которым подразумевается общее представление о чем-либо, будь то роман, писатель, литературный образ и т. д., существу-

² *Невский Б.* Терри Пратчетт. Демиург Плоского мира [Электронный ресурс] // Мир фантастики. URL: <https://www.mirf.ru/book/terry-pratchett> (дата обращения 20 февраля 2020).

³ *Words from the Master* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lspace.org/books/apf/words-from-the-master.html> (дата обращения 7 июля 2020).

щие у нас в сознании, но чей источник нельзя указать с точностью (“the sort of stuff that fills up your brain without you really knowing where it came from”⁴), Т. Пратчетт раскрывает суть процессов, позволяющих читателю «расшифровать» палимпсест. При этом автор указывает, что он выбирает отсылки, распознать которые не составит труда читающей, смотрящей и слушающей аудитории (“I try to pick one [a reference] that a generally well-read, well-viewed, well-listened person has a sporting chance of picking up”⁵), что еще раз подчеркивает иерархическое, палимпсестное строение современных текстов, когда речь идет не только о письменной литературе, но переосмыслении различных образов, «квантов знания» в кинематографе или даже музыке с переписыванием оригинала на каждом последующем уровне. Таким образом, речь идет и о некоем «имплицитном читателе», на восприятие которого рассчитан текст [Iser 1972]. Важным моментом здесь является именно ментальная составляющая, когда палимпсест выступает как «порождающее устройство модели мира», складывающейся из «многообразных вариаций памяти... размышлений и отражений в сознании» [Исаев, Владимирова 2017, с. 206–207]. Так, обращаясь в своем творчестве к принципу палимпсеста, Т. Пратчетт ориентируется на то, что многие слышали, например, о Дж.Р.Р. Толкине, но необязательно читали конкретные произведения: “...even more people would have some knowledge of Tolkien – but I wouldn’t rely on people having read a specific story”⁶. Это позволяет говорить как о порождающей когнитивной поэтике палимпсеста, так и о когнитивной поэтике восприятия, оперирующих, в первую очередь, художественными концептами, которые включены в ассоциативную сеть культуры [Зусман 2001] и поэтому узнаваемы для читателя.

Для функционирования палимпсеста важную роль также играют «культурные модели» (“cultural models”) и «прототипические структуры» (“prototype structure”) [Stockwell 2002], которые позволяют соотнести читаемый текст с другими, «спрятанными» в нем. Сам Т. Пратчетт уточняет, что у человека обязательно есть культурный код, который складывается из всего, с чем он столкнулся в своей жизни, будь то стереотипы (“received opinions”), устаревшая информация (“out-of-date information”), «полупереваренные» и полузабытые разрозненные факты (“half-digested and

⁴Words from the Master [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lspace.org/books/apf/words-from-the-master.html> (дата обращения 7 июля 2020).

⁵Ibid.

⁶Ibid.

completely unconsidered factoids”), что и дает отправную точку (“*hunting ground*”) автору, который использует этот огромный пласт наслоившихся друг на друга текстов⁷. Здесь проявляется важнейший когнитивный механизм палимпсеста – апеллирование к ментальным структурам или, выражаясь словами писателя, «белому знанию» источника, а не к источнику напрямую, что дает возможность расширить потенциальную аудиторию читателей, а также актуализировать этот самый источник для читателя.

Использование модели палимпсеста позволяет достигнуть на рецептивном уровне различных эффектов. Прежде всего, это «радость узнавания», которая является первой реакцией читателя, которому удастся опознать «текст в тексте». При этом чем более известен художественный концепт, тем сильнее воздействие на читателя, как, например, с фольклорными референциями, ведь «радость узнавания» – это всего лишь первый этап развертывания рецептивной составляющей модели палимпсеста. О похожем явлении рассуждал Р. Барт, говоря о «удовольствии от текста», которое представляет собой реализацию читательских ожиданий, удовлетворение от исчерпывающей завершенности процесса [Барт 1989]. Эта идея подводит нас уже к такому понятию, как «горизонт ожидания», впервые наиболее подробно разработанное представителем констанцской рецептивной школы Х.Г. Яуссом. Под «горизонтом ожидания» подразумевается совокупность представлений, обуславливающих как отношение автора и соответственно произведения к читателю, так и отношение читателя к произведению [Jauss 1970]. «Горизонты ожиданий» текста и читателя могут совпадать или на каком-то этапе расходиться, что особенно важно в реализации принципа палимпсеста. Так, первоначальная «радость узнавания» вызывает у читателя определенный «горизонт ожидания», который затем намеренно разрушается, ведь «наслоение» текстов в тексте призвано вызвать у читателя эмоциональную рефлексию, переосмысление того, что уже знакомо, порой до такой степени, что перестает замечаться. Последнее, безусловно, не может не отсылать к реактуализации старых моделей и «остранению» в духе формалистов, в частности В. Шкловского, когда читатель выводится из «автоматизма восприятия» [Шкловский 1929].

Разрушая «горизонт ожидания» через палимпсестное письмо и «наслоение» текстов в тексте, у автора появляется возможность

⁷ *Metherell-Smith S.J., Andrews D. Terry Pratchett: Carpe Discworld // Crescent Blues Vol. 2, Issue 4.1, 1999 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lspace.org/about-terry/interviews/crescentblues.html> (дата обращения 7 июля 2020).*

«интеранимации» (“interanimation”) не просто сюжетов или мотивов текста-предшественника для современного читателя, но того смысла, который они несут, за чем следует активное изменение «когнитивных моделей» (“cognitive models”) читателя [Stockwell 2002]. Через эффект «обманутых ожиданий», Т. Праггетт дает читателю возможность по-новому взглянуть на персонажей и события, показывая, например, истинную важность традиционно второстепенных героев. Так, в романе «Ведьмы за границей» (“Witches Abroad”, 1991) на первый план выходят «феи-крестные», как в главной «золушкиной» сюжетной линии, так и в эпизоде со «Спящей красавицей»⁸. Автор показывает, что ни одна сказка не состоялась бы, не будь в них той самой феи-крестной – похожие рассуждения можно найти и на официальном сайте Дисней⁹. Именно праггеттовские феи-крестные разрушают чары «злой» ведьмы, помогая героям обрести настоящих себя.

Интересно, что подобная тенденция, в принципе, присуща современным текстам, апеллирующим к модели палимпсеста. Так, если в традиционных версиях сказок на первый план выводятся принц/принцесса, то в экранизациях Дисней заметно изменение парадигмы, где образы фей более детально проработаны, а их роль явно более значима. Т. Праггетт идет еще дальше и делает своих ведьм главными героинями (нечто похожее потом можно увидеть в диснеевской «Малефисенте»). Обращаясь к принципу палимпсеста, автор трансформирует понятие «счастливого конца» и показывает, что, кроме хорошего и плохого, существует правильное и неправильное, а кроме черного и белого, бывает нечто пограничное, и одно совсем не исключает другого.

В палимпсестной ткани современных произведений также можно обнаружить переосмысление исторических событий, отсылки на которые «вплетаются» в повествование, подстраиваясь под события произведения. Подобные аналогии между знакомыми сюжетами и страшными событиями в истории человечества выполняют важную роль «запоминания» читателем ошибок, трансформации его когнитивной модели, как, например, в романе «Carpe Jugulum. Хватай за горло» (“Carpe Jugulum”, 1998), где ведьма Агнесса становится невольным свидетелем того, как вампиры забирают, по их мнению, причитающееся им у жителей небольшого городка, как

⁸Pratchett T. Witches Abroad. Corgi Books, 1991.

⁹Oh my Disney Official Site, “What would we Do without the Three Good Fairies” [Электронный ресурс]. URL: <https://ohmy.disney.com/movies/2014/03/19/what-would-we-do-without-the-three-good-fairies/> (дата обращения 7 июля 2020).

люди покорно выстраиваются в линию, чтобы отдать свою кровь, а дети играют в ожидании своей очереди¹⁰, что отсылает читателя к нацистам и тем зверствам, которые они совершали в оккупированных городах и деревнях.

Взаимодействие читателя с текстом, в котором за первичной «радостью узнавания» следует «разрушение» «горизонта ожиданий», является крайне плодотворным, поскольку способствует «преодолению инерционности читательского восприятия», «шаблонизированности сознания», в результате чего достигается новое понимание, которое «не равно ни одной из исходных диалогических позиций» и является целью любого понимания [Ляпушкина 2002, с. 70]. Здесь прослеживается важнейшая роль модели палимпсеста и в реализации бахтинского «диалога согласия», интересубъективности эстетического переживания, возникающего при встрече читателя с текстом [Бахтин 1979].

В заключение следует отметить, что, проходя через каждый слой палимпсестного текста, читатель шаг за шагом приближается к пониманию интенции произведения, которая раскрывается перед ним постепенно. При этом каждый последующий слой усиливает создаваемый эффект. Парадигматичность модели палимпсеста, в свою очередь, дает читателю определенную перспективу и служит важнейшим способом реализации транстекстуальных смыслов и коммуникативной природы литературы.

Литература

- Барт 1989 – *Барт Р.* Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 462–518.
- Бахтин 1979 – *Бахтин М.М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 281–307.
- Зусман 2001 – *Зусман В.Г.* Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка. Н. Новгород: Деком, 2001. 167 с.
- Исаев, Владимирова 2017 – *Исаев С.Г., Владимирова Н.Г.* Актуальная поэтика: Смена художественной парадигмы. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2017. 482 с.
- Лозинская 2010 – *Лозинская Е. В.* Когнитивное литературоведение: авторы, методы, перспективы // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2010. № 1. М., 2010. С. 192–225.

¹⁰ *Pratchett T.* Carpe Jugulum. Corgi Books, 1998. P. 406.

- Ляпушкина 2002 – *Ляпушкина Е.И.* Введение в литературную герменевтику. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2002. 94 с.
- Проскурин 2001 – *Проскурин О.А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 462 с.
- Тюпа 2008 – *Тюпа В.И.* Неклассическая художественность // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 139–141.
- Тюпа 2013 – *Тюпа В.И.* Поэтика палимпсеста в «Докторе Живаго» // Новый филологический вестник. М., 2013. № 2 (25). С. 141–152.
- Шатин 1997 – *Шатин Ю.В.* Миния и палимпсест // *Ars interpretandi*: Сб. статей к 75-летию Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 222–225.
- Шкловский 1929 – *Шкловский В.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 24–67 [Электронный ресурс]. URL: <http://philologos.narod.ru/shklovsky/prose1983.htm#svaz> (дата обращения 7 июля 2020).
- Genette 1997 – *Genette G.* Palimpsests: Literature in the Second Degree. University of Nebraska Press, 1997.
- Iser 1972 – *Iser W.* Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München, 1972.
- Jauss 1970 – *Jauss H.R.* Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main, 1970.
- Stockwell 2002 – *Stockwell P.* Cognitive Poetics. An Introduction. Routledge, 2002.

References

- Bakhtin, M.M. (1979), “The Issue of Text in Linguistics, Philology and the Human Sciences. An Essay in Philosophical Analysis”, Bakhtin, M.M. *Eshetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creation], Iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 281–307.
- Barthes, R. (1989), “The Pleasure of the Text”, Barthes, R. *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected works. Semiotics. Poetics]. Transl. from French. Compl. and foreword by Kosikov S.G. (ed.), Progress, Moscow, Russia, pp. 462–518.
- Genette, G. (1997), *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, Lincoln, USA.
- Isaev, S.G. and Vladimirova, N.G. (2017), *Aktual'naya poetika: Smena khudozhestvennoi paradigmy* [Latest Poetics. The Change of Artistic Paradigm], Yaroslav-the-Wise Novgorod State University Publ., Velikii Novgorod, Russia.
- Iser, W. (1972), *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* [The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett], München, Germany.
- Jauss, H.R. (1970), *Literaturgeschichte als Provokation* [Literary History as Provocation of Literary Theory], Frankfurt am Main, Germany.

- Lozinskaya, E.V. (2010), "Cognitive literary studies. Authors, methods, perspectives", *Chelovek: Obraz i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty* [Human. Image and Essence. Humanitarian Aspects], vol. 1, Moscow, Russia, pp. 192–225.
- Lyapushkina, E.I. (2002), *Vvedenie v literaturnuyu hermenevtiku* [Introduction into literary hermeneutics], Izd-vo Sankt-Peterburgskogo universiteta, Saint Petersburg, Russia.
- Proskurin, O.A. (2001), *Poehziya Pushkina, ili Podvizhnyi palimpsest* [Pushkin's Poetry, or Podvizhnyi (Versatile) Palimpsest], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Shatin, Yu.V. (1997), "Menaion and palimpsest", *Ars interpretandi. Sb. statei k 75-letiyu Yu.N. Chumakova* [Ars interpretandi. Collected articles to the 75-th anniversary of Yu.N. Chumakov], Novosibirsk, Russia, pp. 222–225.
- Shklovsky, V. (1929), "The Relationship between means of plot construction and general means of style", Shklovsky, V. *O teorii prozy* [Theory of prose], Federatsiya, Moscow, Russia, pp. 24–67 [Online], available at: <http://philologos.narod.ru/shklovsky/prose1983.htm#svaz> (Accessed 7 July 2020).
- Stockwell, P. (2002), *Cognitive Poetics. An Introduction*, Routledge, London, UK.
- Тура, В.И. (2008), "Неклассическая художественность", Tamarchenko, N.D. (ed.), *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii* [Non-classical artistic skill. Tamarchenko, N.D. (ed.), Poetics. Dictionary of relevant terms and concepts], Izdatel'stvo Kulaginoi, Intrada, Moscow, Russia.
- Тура, В.И. (2013), "The poetics of palimpsest in 'Doctor Zhivago'", *Novyi filologicheskii vestnik*, vol. 2 (25), pp. 141–152.
- Zusman, V.G. (2001), *Dialog i kontsept v literature. Literatura i muzyka* [Dialogue and Concept in Literature. Literature and Music], Dekom, N. Novgorod, Russia.

Информация об авторе

Екатерина В. Крюкова, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; 3110ekaterina@gmail.com

Information about the author

Ekaterina V. Kryukova, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; 3110ekaterina@gmail.com

УДК 811

DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-188-201

Сравнительно-сопоставительный концептуальный анализ новой событийной лексики современного английского и немецкого языков

Эльвира И. Бархатова

*Балтийский федеральный университет имени И. Канта,
Калининград, Россия, elvira.barkhatova@gmail.com*

Аннотация. Настоящая работа посвящена концептуальному анализу новых лексических единиц, репрезентирующих события в современном английском и немецком языках. Материалом исследования служат событийные неологизмы английского и немецкого языков, выраженные существительными и герундиями. Данные новые лексические единицы в подавляющем большинстве были собраны онлайн. Основными источниками собранного материала являются списки новых слов на сайтах словарных издательств, блоги, содержащие информацию о новых лексических единицах, а также специальные программы по сбору неологизмов, например NeoCrawler, Wortwarte и OWID. В рамках статьи строится общая модель категоризации новых событий в английском и немецком языках, включающая суперординантный, базовый и субординантный уровни. Внутри модели категоризации выявляются фреймы, структурирующие каждый из указанных уровней. Проводится сравнительно-сопоставительный анализ фреймов, лежащих в основе формирования новой событийной лексики английского и немецкого языков, в результате чего выявляются основные отличия между фреймовыми структурами.

Ключевые слова: событие, неологизм, фрейм, категоризация

Для цитирования: Бархатова Э.И. Сравнительно-сопоставительный концептуальный анализ новой событийной лексики современного английского и немецкого языков // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 188–201. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-188-201

© Бархатова Э.И., 2020

Comparative conceptual analysis of the new event lexicon of modern English and German languages

El'vira I. Barkhatova

Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russia,

elvira.barkhatova@gmail.com

Abstract. The article concentrates on the conceptual analysis of new lexical items representing events in modern English and German vocabulary. The material of the research is event neologisms of English and German, expressed by nouns and gerunds. Those new lexical units were mostly retrieved from on-line sources. The main sources of the collected material are on websites of the dictionary publishing houses, blogs containing information about new lexical units, as well as special programmes aimed at collecting neologisms online, e. g. NeoCrawler, Wortwarte, and OWID. The article provides a model of new event categorisation in English and German languages at three levels: superordinate, basic, and subordinate ones. Each of the levels is structured by a particular frame within the categorisation model. The article provides a comparative analysis of frames underlying formation of new event vocabulary in English and German languages. As a result, the analysis reveals the main differences between frame structures.

Keywords: event, neologism, frame, categorisation

For citation: Barkhatova, E.I. (2020), "Comparative conceptual analysis of the new event lexicon of modern English and German languages", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Studies. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 9, pp. 188–201, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-188-201

Вопросы репрезентации событий становятся всё более актуальными в последнее время, так как

...с одной стороны, событие рассматривается в аспекте лингвокультурного разнообразия, т. е. с точки зрения того, как носители различных языков и культур концептуализируют и описывают события. С другой стороны, ученые-когнитологи изучают универсальные базовые принципы и концептуальные структуры, лежащие в основе восприятия, репрезентации и понимания события» [Заботкина 2017, с. 28].

Цель настоящей статьи – концептуальный анализ новой событийной лексики современного английского и немецкого языков на основе категоризации концептосферы «Событие». Анализ прово-

дился в два этапа: 1) были выстроена две модели категоризации; 2) был осуществлен фреймовый анализ уровней.

Материал настоящего исследования представляют неологизмы современного английского и немецкого языков, репрезентирующие события. Источниками являются списки новых слов, публикуемые на сайтах издательств Macmillan, Oxford, Cambridge и др., онлайн-база данных WordNet, а также программа по сбору неологизмов NeoCrawler (Университет Людвиг-Максимилиана, Мюнхен), базы данных неологизмов современного немецкого языка Wortwarte и OWID (Online-Wortschatz-Informationssystem Deutsch). Выборка составила 316 неологизмов современного английского языка и 263 неологизма современного немецкого языка, репрезентирующих события. В качестве временных рамок отнесения слова к неологизмам был взят промежуток с 1990 по 2020 г. со значительным преобладанием лексических единиц, образовавшихся в XXI в. Данный факт обусловлен более интенсивной вовлеченностью общества в киберпространство и растущей скоростью обмена информацией и, соответственно, возможностью более быстрой фиксации новых лексических единиц.

Как известно, традиционно выделяется три уровня категоризации: суперординантный, базовый и субординантный [Rosch 1973, 1975; Кубрякова 1997]. В рамках настоящего исследования осуществляется фреймовый анализ событий на каждом из указанных уровней. Как показал анализ, модель категоризации событий сходна в английском и немецком языках. На суперординантном уровне находится общий фрейм «Событие» [Event]¹. Вероятностная модель фрейма «Событие» содержит следующие слоты: действие, участники (агенса – совершающий действие, пациенс – тот, над кем совершается действие, контрагенса – оказывающий сопротивление действию), место, время, цель, отношение между участниками, эффект, причина, характеристика/признак, тип события, предмет [Fillmore 1982; Заботкина 2017].

Базовый уровень категоризации включает различные типы событий. В английской модели нами были выделены следующие: «социобитовые», социокультурные, «цифровые», экономические, политические, экологические, медицинские.

¹ FrameNet [Электронный ресурс]. URL: https://framenet.icsi.berkeley.edu/fndrupal/framenet_search/ (дата обращения 1 сентября 2020).

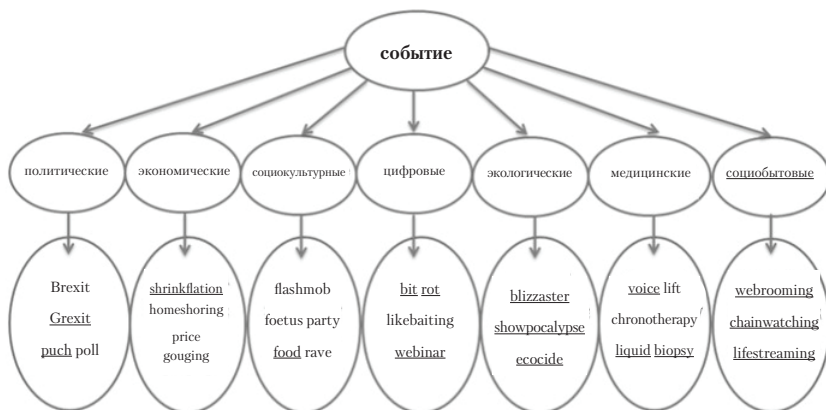


Рис. 1. Модель категоризации новых событий на материале английского языка

Немецкая модель включает социокультурные, социобывтовые, цифровые, экономические, политические, экологические, медицинские, а также дополнительный тип «технические» события.

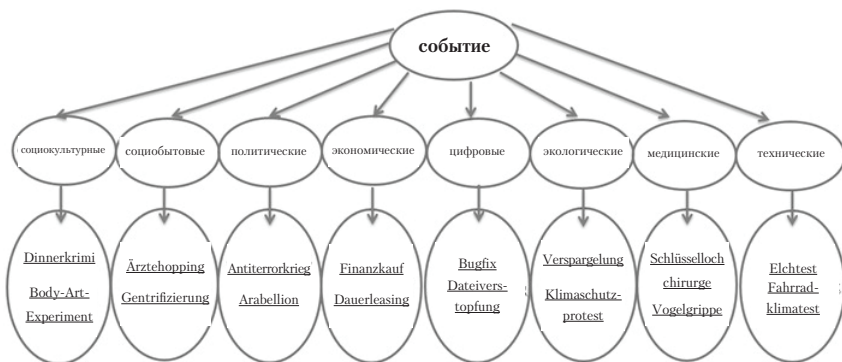


Рис. 2. Модель категоризации новых событий на материале немецкого языка

Проанализируем типы событий в обеих моделях и выделим особенности их концептуальной структуры. Как указывалось

выше, структура фреймов типов событий в английском и немецком языках в общем схожа.

Рассмотрим тип «социокультурные события». Под социокультурными событиями мы понимаем те, которые в большей степени связаны с культурными мероприятиями или обширными социальными явлениями. Неологизмы данного типа репрезентируют, как правило, более «массовые» события. Примерами подобных неологизмов являются: *flashmob* («флешмоб», т. е. массовая акция, зачастую не имеющая конкретной цели и организованная через средства массовой коммуникации), *foetus party* (событие, во время которого люди собираются, чтобы посмотреть на снимки УЗИ еще не рожденного ребенка), *food rave* (крупная вечеринка, на которой участники обмениваются разнообразными продуктами питания или же их продают и покупают; как правило, проводится на свежем воздухе или в просторных общественных зданиях)²; *Dinnerkrimi* (вечернее мероприятие, включающее ужин с множеством блюд, во время которого проводится интерактивный спектакль на детективную тему), *Body-Art-Experiment* (эксперимент по боди-арту), *Katzeninhalte-Convention* (собрание, фестиваль, посвященный кошкам и всем, что с ними связано), *Boys' Day* (день профориентации для мальчиков, где они могут на практике познакомиться с профессиями, которые до сих пор в основном воспринимаются как «женские»), *Kunstevent* (культурное мероприятие), *Pinkifizierung* (намеренное оформление вещей для девочек в розовом цвете, что критикуется как возвращение к старому пониманию гендерных ролей)³ и т. п.

Данный тип структурируется фреймом [Social_event], определяемым как “a Social_event at which Attendees are present to conduct a social function or joint activity⁴” (общественное мероприятие, происходящее с целью осуществления какой-либо социальной функции или совместной деятельности участников.) Фрейм, лежащий в основе данного типа события, отличается наибольшим разнообразием слотов. Помимо базовых слотов фрейма [Event], фрейм [Social_event] имеет, так же как и в типе «исторические события», слот Degree [Degr] – степень, а также дополнительные слоты Descriptor – характеристика, Occasion [Occ] – случай, по которому проводится мероприятие, Style [Sty] – стиль проведения

² Macmillan [Электронный ресурс]. URL: <http://www.macmillandictionary.com> (дата обращения 1 сентября 2020).

³ Wortwarte [Электронный ресурс]. URL: <http://www.wortwarte.de/> (дата обращения 1 сентября 2020).

⁴ FrameNet.

мероприятия, включающий информацию о степени официальности, дресс-коде, видах деятельности на мероприятии. Важно также отметить, что слот «участники», являющийся одним из ключевых во фрейме [Event], конкретизируется в виде трех слотов: Attende [Att] – присутствующие, Host [Host] – лицо (человек или организация), проводящее мероприятие, Beneficiary [Ben] – человек, в честь которого устраивается мероприятие, в отличие от семантической роли «бенефициант», согласно Ч. Филмору [Fillmore 1982].

Перейдем к рассмотрению следующего типа. Тип событий «социобытовые» является самым распространенным, так как включает в себя широкий спектр событий, связанных в первую очередь с ежедневной деятельностью людей, с образом их жизни. События, относящиеся к данному типу, в большинстве случаев не отличаются массовостью; типичными чертами являются процессуальность и повторяемость действия. В связи с этим набор слотов фрейма «социобытовые события» может существенно варьироваться. Так, например, наполнение слота «цель» может быть неоднозначным, недостаточно отчетливым или отсутствовать вовсе (например, *senior moment* – провал в памяти). С точки зрения перспективизации слотов в данном фрейме выделяется, как правило, слот «действие», что характерно в целом для всех фреймов, наследующих черты общего фрейма «Событие». Слот «участники», как правило, содержит агенс, но не всегда пациенс, так как бытовые действия не требуют наличия публики. Во фрейме также может выделяться слот «предмет». Характерной чертой типа «социобытовые события» также является акцент на повторяемости действия, а не на его единичности. Таким образом, фрейм «социобытовые события» характеризуется отсутствием отчетливой перспективизации слотов, что, вероятно, напрямую связано с распространенностью данного типа событий. Примерами служат: *webbrowsing* (просмотр сведений о товаре онлайн и дальнейшая покупка в «физическом» магазине), *chainwatching* (просмотр нескольких серий сериала подряд), *twitchhiking* (путешествие автостопом посредством Твиттера)⁵; *Mehrgenerationenausflug* (экскурсия, в которой принимают участие представители нескольких поколений семьи), *Ärzt hopping* (частая смена лечащих врачей), *Intervallfasten* (интервальное голодание), *Gentrifizierung* (модернизация жилого фонда в привилегированных местах в крупном городе, что обычно приводит к тому, что старожилы вынуждены переезжать в другие места)⁶.

⁵ Macmillan.

⁶ OWID [Электронный ресурс]. URL: <https://www.owid.de/docs/neo/start.jsp/> (дата обращения 1 сентября 2020).

Проанализируем далее, тип «политические события», как правило, включает в себя как внутри-, так и внешнеполитическую борьбу, крупные политические явления. Примеры неологизмов данного типа в современном английском языке включают *Brexit* (выход Великобритании из состава ЕС), *proxy war* (война, начатая крупной державой, без ее непосредственного участия)⁷. Немецкоязычные примеры включают *Antiterrorkrieg* (антитеррористическая война), *Arabellion* (восстание в арабских государствах), *Verostung* (негативная реакция представителей западной части Европы на расширение Евросоюза на восток)⁸.

Фрейм «Политические события» наследует черты фрейма «Событие» с дальнейшей конкретизацией и перспективизацией слота «участники». Согласно FrameNet⁹, схожий фрейм «Политические действия» может также включать слоты «требования [Demands]», «способ [Manner]», «средства [Means]».

Экономические и политические события зачастую связаны. На наш взгляд, основное отличие заключается в наполнении слота «участники»: в политических событиях агенсами могут быть как государственные структуры, так и общественность, в то время как экономические события могут включать в качестве агентов государственные структуры и частные организации; пациенсом в обоих случаях выступает общественность. Также политические и экономические события различаются по наполнению слота «цель». Для политических событий характерно стремление к изменению существующего порядка функционирования государственных структур и устройства общества, в то время как для экономических событий характерно стремление к материальной выгоде. Примеры неологизмов, репрезентирующих экономические события, в английском языке включают: *shrinkflation* (уменьшение размера или количества продукта без изменения цены или с ее повышением), *homeshoring* (перевод работников из офисов для осуществления работы из дома, особенно в сфере услуг)¹⁰; в немецком языке – *Finanzkauf* (покупка товара в рассрочку, которая осуществляется через отделение банка, входящее в группу универмагов), *Hochfrequenzhandel* (компьютеризированная, очень быстрая торговля ценными бумагами), *Produktverpressung* (вымогательство у производителей и продавцов продуктов питания, при

⁷ Oxford [Электронный ресурс]. URL: www.oed.com

⁸ Wortwarte.

⁹ FrameNet.

¹⁰ Macmillan.

котором неуплата крупной суммы денег, требуемой вымогателем, приводит к отравлению продукции)¹¹.

Таким образом, во фрейме «экономические события» перспективизируются следующие слоты: «цели и задачи» (как правило, получение прибыли), объект (материальные ресурсы, например деньги), «эффект» (например, экономические изменения). Также из фрейма [Economy] фрейм [Экономическое событие] может наследовать следующие слоты: «характеристика» (Descriptor), область (Domain), а также два специфичных слота – «политический регион» (Political_region) и «тип рынка» (Market_type)¹².

«Цифровые события» являются одними из наиболее разнородных, так как данный тип определяется связью с техническими средствами или киберпространством. Таким образом, цифровые события могут быть интегрированы в экономические (например, виды интернет-торговли), политические и социокультурные (например, акции протеста, осуществляемые в киберпространстве) и т. д. Примерами служат: *webinar* («вебинар», т. е. онлайн-семинар), *egosurfing* (поиск информации о себе в интернете)¹³; *Dateiverstopfung* («засорение» памяти компьютера), *Bugfix* (исправление ошибок в коде), *Contentfeuerwerk* («фейерверк» контента – большое количество содержательной информации, например, на сайте), *Datenveruntreuung* (расхищение данных), *Identitätsdiebstahl* (кража персональных данных, «кража личности») и т. д.¹⁴

С точки зрения фреймовой организации особенностью данного типа является наличие особого слота, который мы предлагаем определять как «инструмент-место». Мы считаем, что интернет является одновременно и инструментом, с помощью которого осуществляется коммуникация и прочая деятельность, и местом, так называемым *киберпространством*. Во фрейме «цифровые события» также профилизируются слоты «степень» и «эффект». Степень воздействия обуславливается масштабом и скоростью распространения информации, что напрямую коррелирует со слотом «эффект». Наполнение слота «участники» может быть достаточно размытым, так как взаимодействие участников, как правило, осуществляется заочно. Соответственно, количество участников может быть непостоянным, роли участников также могут меняться, агент (инициатор) нередко бывает анонимным. В связи с этим слот «отношения между участниками» также зачастую бывает комплексным. Слот

¹¹ OWID.

¹² FrameNet.

¹³ Macmillan.

¹⁴ Wortwarte.

«цель» может как отчетливо профилироваться (как в примере ниже), так и отсутствовать полностью (например, *bit rot* – потеря информации в электронной форме).

Рассмотрим далее тип «медицинские события», как правило, представленный различными новыми видами лечения, операции, а также самими заболеваниями. Примеры неологизмов, репрезентирующих события медицинского характера, включают: *chronotherapy* (лечение с учетом биоритмов пациента), *voice lift* (операция на голосовых связках с целью «омоложения» голоса)¹⁵; *Schlüssellochchirurgie* (вид хирургического вмешательства, при котором трубки вставляются в тело через небольшие отверстия, через которые хирург проникает в необходимое место с инструментами и специальной камерой), *Vogelgrippe* (птичий грипп), *Thalassotherapie* (талассо-терапия), *Immungedächtnis* (механизм иммунной памяти) и т. п.¹⁶ Во фрейме данного типа событий происходит конкретизация слота «участники» на агенса (врача) и пациенса (пациент). Слот «цель» отчетливо перспективизируется, его наполнение, как правило, включает в себя излечение. Перспективизацию также может получать слот «инструмент», так как с ним может быть связана новизна метода. Согласно FrameNet, во фрейме [Cure] выделяются дополнительные слоты Affliction [Affl] – заболевание, Body_part [B_p] – часть тела, Medication [Med] – лекарство, Treatment [Trtm] – способ лечения, Degree [Degr] – степень¹⁷. Слоты «место», «время», «продолжительность действия» и «цель» наследуются из исходного фрейма «событие».

Проанализируем далее события экологического характера. В структуре фрейма данного типа событий наблюдаются определенные отличия в английской и немецкой моделях. Английские неологизмы, как правило, репрезентируют необычные или отличающиеся масштабностью атмосферные явления, а также чаще всего не являются новыми по своей сути, тем не менее при помощи новых лексических единиц происходит «реконцептуализация» данных явлений (например, *blizzaster* – «сильная метель», *snowpocalypse* «крупномасштабная снежная буря»)¹⁸. События, относящиеся к этому типу, в немецком языке в основной массе отличаются большей направленностью на борьбу по защите окружающей среды и «политизированностью», например, *Klimadiplomatie* – «диплома-

¹⁵ Cambridge [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org/> (дата обращения 1 сентября 2020).

¹⁶ OWID.

¹⁷ FrameNet. https://framenet.icsi.berkeley.edu/fndrupal/framenet_search/.

¹⁸ Macmillan.

тия по вопросам климата», *Klimaduell* («климатическая дуэль») – «противостояние позиций двух стран (Германии и США) по экологическим вопросам»¹⁹. Следует отметить, что данные явления, естественно, не являются типично немецкими, однако в немецкой событийной лексике они более активно концептуализированы и вербализированы по сравнению с английской лексикой, репрезентирующей события. Отсюда вытекает разница в концептуальной структуре: в «английском» фрейме перспективизируются такие слоты, как: «степень» (как правило, опасные природные явления являются масштабными по охвату территории и разрушительным последствиям), «эффект» (последствия), «обстоятельства», «причина», «время» (например, неопасное по своей сути природное явление, произошедшее в нетипичное время, – снег летом), «место» (природное явление, произошедшее в нехарактерной для него местности, – снег или ливень в пустыне). Также характерной чертой фрейма «события экологического характера» в английской модели является отсутствие очевидного агенса и, соответственно, отсутствие целей и задач. «Немецкая» модель, напротив, характеризуется отчетливым и, как правило, массовым агенсом (участники акций протеста), а также наличием слота «цели и задачи», который в данном случае является ведущим. Таким образом, фрейм «экологические события» в немецком языке включает следующие слоты: «действие», «участники», «цели и задачи», «эффект», «время», «место», «степень», «причина», «обстоятельства».

Рассмотрим концептуальную организацию неологизма *Klimaschutzprotest* – «общественная акция в защиту окружающей среды»²⁰. Обратимся к табл. 1.

Таблица 1

Соотношение слотов фрейма *Klimaschutzprotest* и заполняющих их концептуальных признаков

Слот	Концептуальные признаки
<i>действие</i>	пешеходное движение
<i>участники</i>	активисты
<i>цели и задачи</i>	защита окружающей среды
<i>эффект</i>	привлечение внимания к экологическим проблемам

¹⁹ OWID.

²⁰ Wortwarte.

Окончание табл. 1

Слот	Концептуальные признаки
время	–
место	открытые общественные пространства – улицы, площади
степень	массовое
причина	недовольство экологической политикой государства
*предмет	плакаты, транспаранты, музыкальные инструменты, мегафоны

Из таблицы видно, что не все слоты получают эксплицитное наполнение (слот «время» заполнен, так как событие не может разворачиваться вне времени, однако его содержание зависит непосредственно от реализации конкретного события), а также что во фреймах данного типа могут присутствовать дополнительные слоты, как, например, «предмет».

Проанализируем далее фрейм неологизма *Frankenstorm*, определяемого как «масштабная и опасная буря, вызванная сочетанием различных природных явлений и факторов». В дефиниции неологизма подчеркивается *неестественная* (ср. с *Франкенштейн*) масштабность последствий (ущерба) и *необычное* сочетание погодных явлений/условий²¹ (табл. 2).

Таблица 2

Соотношение слотов фрейма *Frankenstorm*
и заполняющих их концептуальных признаков

Слот	Концептуальные признаки
<i>действие</i>	движение воздушных потоков
<i>эффект</i>	разрушения и жертвы
время	может быть нетипичным; включается в ряд природных факторов
место	также может быть нетипичным; включается в ряд природных факторов
степень	масштабность
причина	сочетание природных факторов

²¹ Macmillan.

Таким образом, в данном фрейме перспективизируются следующие слоты: действие, степень воздействия, эффект, причина, время, место. Во фрейме *Frankenstorm* отсутствует слот «агенса» и слот «цели и задачи», что соответствует общей тенденции в концептуальной структуре неологизмов «экологического» типа в современном английском языке.

Далее перейдем к рассмотрению типов событий, характерных для модели категоризации в немецком языке.

Рассмотрим особенности организации фрейма «технические события». Слотами данного фрейма, как правило, являются «действие», «участники», «оборудование/инструмент», «цель», «результат», «время», «место», «обстоятельства».

В качестве примера рассмотрим неологизм *Elchtest* (тест на предмет резкого торможения)²² (табл. 3).

Таблица 3

Соотношение слотов фрейма *Elchtest*
и заполняющих их концептуальных признаков

Слот	Концептуальные признаки
<i>действие</i>	вождение
<i>участники</i>	автомобилист
<i>оборудование</i>	автомобиль
<i>цель</i>	проверить техническую способность автомобиля к резкому торможению
<i>результат</i>	(не)способность резко тормозить
время	
место	
обстоятельства	

В рамках данного фрейма слот «результат» приобретает особое значение, так как большинство событий данного типа являются техническими тестами, т. е. получение результата, как положительного, так и отрицательного, является принципиально важным шагом для дальнейшего развития технологии. Слоты «время», «место» и «обстоятельства» эксплицитно не заполнены, но присутствуют и являются необходимыми для реализации события. Неологизм также интересен тем, что в основе его формирования

²² OWID.

лежит концептуальная метонимия и метафора, т. е. метафтонимия: одной из основ сложного слова является *Elch* – лось (нем.), т. е. реализуется метонимия по модели «причина–следствие»: внезапное появление лося на дороге становится причиной резкого торможения. Концептуальная метафора реализуется, так как *Elchtest* является симуляцией реальной ситуации столкновения с лосем или другим крупным животным. Следует отметить, что концептуальная метонимия чаще всего является когнитивным механизмом, лежащим в основе формирования экзоцентрических неологизмов, репрезентирующих события, например, *Klimafreitag* – «демонстрации школьников в защиту окружающей среды, проходящие по пятницам», *Black Friday* – «массовая распродажа в пятницу после Дня благодарения»²³ и т. п. В подобных случаях наиболее распространенной разновидностью концептуальной метонимии является «время (день) – событие».

Таким образом, в результате сравнительно-сопоставительного концептуального анализа новой событийной лексики современного английского и немецкого языков удалось выяснить, что основные отличия наблюдаются на базовом уровне категоризации концептосферы «Событие». Так, в английской модели выделяются семь типов (социокультурные, социобытовые, цифровые, экономические, политические, экологические, медицинские) событий; в немецкой модели становится возможным выделить дополнительно «технические события», так как неологизмы данного типа в большей степени представлены в немецкой событийной лексике по сравнению с английской. Более того, различия были обнаружены в структуре фрейма «экологические события»: слоты «участники (агенты)» и «цель и задачи» присутствуют в немецкой модели в отличие от английской. Так как оба языка относятся к одной языковой группе, а также в силу процессов глобализации тенденции в формировании новой событийной лексики во многом схожи.

Литература

- Заботкина 2017 – *Заботкина В.И.* Репрезентация событий в когнитивных моделях и дискурсе: аксиосфера культуры // Репрезентация событий: интегрированный подход с позиции когнитивных наук. М.: Изд. Дом ЯСК, 2017. С. 28–46.
- Кубрякова 1997 – *Кубрякова Е. С.* Части речи с когнитивной точки зрения. М.: Ин-т языкознания РАН, 1997.

²³ OWID.

- Fillmore 1982 – *Fillmore Ch.J.* Frame semantics // *Linguistics in the Morning Calm*. Seoul: Hanshin Publishing Co., 1982.
- Rosch 1973 – *Rosch E.* Natural categories // *Cognitive psychology*. 1973. Vol. 4. P. 328–350.
- Rosch 1975 – *Rosch E.* Human categorization // *Advances in cross-cultural psychology*. London, 1975. P. 23–57.

References

- Fillmore, Ch.J. (1982), “Frame semantics”, *Linguistics in the Morning Calm*. Hanshin Publishing Co., Seoul, South Korea.
- Kubryakova, E.S. (1997), *Chasti rechi s kognitivnoi tochki zreniya* [Parts of speech from the cognitive perspective], Institut yazykoznanija RAN, Moscow, Russia.
- Rosch, E. (1973), “Natural categories”, *Cognitive psychology*, vol. 4, pp. 328–350.
- Rosch, E. (1975), “Human categorization”, *Advances in cross-cultural psychology*, London, UK, pp. 23–57.
- Zabotkina, V.I. (2017) “Event representation in cognitive models and discourse. The axiosphere of culture”, *Reprezentatsiya sobytii: integrirovannyi podkhod s pozitsii kognitivnykh nauk* [Representation of events. An integrated cognitive science approach], Izdatel'skii Dom YASK, Moscow, Russia, pp. 28–46.

Информация об авторе

Эльвира И. Бархатова, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Россия; 236000, Россия, Калининград, ул. Чернышевского, д. 56; elvira.barkhatova@gmail.com

Information about the author

Elvira I. Barkhatova, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russia; bld. 56, Chernyshevskii Street, Kaliningrad, Russia, 236000; elvira.barkhatova@gmail.com

Метафора «Лондон-мир»
как ключевая метафора в структуре лондонского текста
английской лингвокультуры

Алексей В. Соснин

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Нижний Новгород, Россия,
alexsosnin@mail.ru*

Юлия В. Балакина

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Нижний Новгород, Россия,
jbalakina@hse.ru*

Аннотация. Статья посвящена анализу метафоры «Лондон-мир» в составе лондонского текста английской лингвокультуры (т. е. эмического или инвариантного текста для группы текстов, тематика которых связана с британской столицей). Такой анализ позволяет актуализировать важнейшее измерение лондонского текста: его объект являет собой важнейшую составляющую английскости, концептуализуясь как модель общеанглийских и общемировых процессов, как аналогия цивилизованного мира и универсума. Метафорические реализации лондонского текста рассматриваются как результат концептуального слияния. Приводимое в статье исследование осуществлено на стыке когнитивного и семиотического подходов, в соответствии с чем анализ социально значимых ментальных сущностей осуществляется через семантическое исследование соответствующих им сверткестов. Интеграция когнитивного и семиотического осуществляется в рамках концепции «единой» семантики. Семиотический анализ текста при этом заключается в выявлении в нем пропозиций различной степени общности, в выделении и классификации предикатов, которыми персонажи и «вещи» наделяются в тексте, и во включении индивидуальных сущностей из текста в общие разряды, что вскрывает картину глубинного устройства мира с позиций данного текста. Исследование опирается на литературный канон новоанглийского языка, и в ходе анализа данного материала выявляется существенная преемственность метафор, использовавшихся представителями английского социума при структурировании действительности, а также языковых средств их выражения. В статье, таким образом, постулируется относительная стабильность лондонского текста как сверткестового образования.

Ключевые слова: метафора «Лондон-мир», онтологическая метафора, концептуальное слияние, свертхтекст, лондонский текст, английский литературный канон

Для цитирования: Соснин А.В., Балакина Ю.В. Метафора «Лондон-мир» как ключевая метафора в структуре лондонского текста английской лингвокультуры // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 202–216. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-202-216

The Metaphor *London-as-the-world* as a key metaphor in the structure of the London text of English linguistic culture

Aleksei V. Sosnin

*National Research University Higher School of Economics,
Nizhny Novgorod, Russia, alexsosnin@mail.ru*

Yuliya V. Balakina

*National Research University Higher School of Economics,
Nizhny Novgorod, Russia, jbalakina@hse.ru*

Abstract. The article examines the metaphor *London-as-the-World* in the structure of the London text of English linguistic culture (i.e., an emic or invariant text for a group of texts related to the British capital). Such an analysis makes it possible to update the most important dimension of the London text: its objects turns out to be a key component of Englishness, being conceptualized as a model of all-English and world processes, as an analogy of the civilized world and the universe. The metaphorical realizations of the London text are seen as the result of conceptual fusion. The research cited in the article is carried out at the junction of the cognitive and semiotic approaches, according to which socially significant mental entities are examined via a semantic analysis of corresponding supertexts. The integration of the cognitive and the semiotic is effected within the framework of unified semantics. Thereby a semiotic analysis of text consists in singling out propositions of diverse degrees of similarity in it, in the selection and classification of predicates with which characters and “things” are endowed in the text, and in the inclusion of individual entities from the text in the general categories, what reveals the picture of the world deep structure from the standpoint of that text. The article draws on the literary canon of New English, and a study into that material educes a continuity in the metaphors and the means of their linguistic expression that were used by the English-speaking community to structure the

reality. The article thus postulates the relative stability of London text as a supertextual entity.

Keywords: metaphor *London-as-the-world*, ontological metaphor, conceptual fusion, supertext, London text, English literary canon

For citation: Sosnin, A.V. and Balakina, Yu.V. (2020), "The Metaphor *London-as-the-world* as a key metaphor in the structure of the London text of English linguistic culture", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 9, pp. 202–216, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-202-216

Понятие городского текста отражает неклассический тип художественного мышления и современные эстетические реалии. В литературоведческой перспективе лондонский текст – это комплекс образов, мотивов, сюжетов, который воплощает модель бытия в британской столице как специфического феномена культуры. С лингвистических позиций это формализованное семантическое представление объекта реальной действительности, которое включает в себя не только его объективно истинные признаки; это нормативная реконструкция. Это «глобальная» вербализация концепта «Лондон», получаемая путем сближения текстов исследуемой смысловой сферы, т. е. текстов, в которых наличествуют вербализации данного концепта; это теоретико-множественная сумма признаков, характерных для произведений, которые составляют субстрат лондонского текста (являются его реализациями). Этим обуславливается теоретико-методологическое основание настоящего исследования, в соответствии с которым анализ социально значимых ментальных сущностей осуществляется через семантическое исследование соответствующих им текстов. Действительно, поскольку человеческое мышление имеет преимущественно знаковую текстовую природу, а текст является ключевым семиотическим объектом, представляется возможным осуществить интеграцию когнитивного и семиотического подходов в исследовании английского языка, а также использовать в анализе прецизионные семантические процедуры. Выявление общесемиотических закономерностей функционирования сверткестов английской лингвокультуры позволяет по аналогии исследовать механизмы когниции у ее носителей и строить репрезентативные модели ментальных категорий, являющихся культурно-значимыми для английского социума.

В исследовании культурно-значимых категорий абсолютно необходима установка на литературный текст, поскольку это позволяет восстановить традиционные связи лингвистики с литера-

туроведением и другими гуманитарными дисциплинами и, таким образом, вовлечь в орбиту анализа прагматические установки и аксиологические нормы, а также учесть «вторичные» семиотические системы наравне с языком.

Исследование сверхтекстов культуры целесообразно проводить на материале так называемого литературного канона [Bloom 1994], т. е. совокупности произведений, изучаемых в средней и высшей школе в стране исследуемого языка. Именно на основе литературного канона формируется значительная часть концептосферы образованных носителей языка. Рассматривая британский вариант английского языка в синхронии, мы говорим о литературном каноне новоанглийского языка, т. е. о совокупности литературных произведений, созданных на Британских островах на более или менее стандартизированном языке с XVI в. по настоящее время. Период достаточно продолжителен, однако на его протяжении наблюдается существенная преемственность признаков, метафор, фреймов и сценариев, использовавшихся представителями английского социума при структурировании действительности, а также языковых средств их выражения.

Лондон как сакральный объект, обладающий аксиологической сверхценностью, настоятельно имплицитно свои собственные описания, зачастую ограничивая авторскую свободу выбора. То же имеем на уровне восприятия: в любом месте такого огромного и многообразного мегаполиса, как Лондон, он остается узнаваемым по каким-то невидимым вехам, изотопическим признакам – он все равно «прочитывается» как Лондон благодаря некоторой сквозной бытийной метафоре. В этом смысле мы можем говорить о кросс-темпоральности и кросс-жанровости лондонского текста, который соответственно рассматривается преимущественно с позиций синхронии (т. е. в совокупности признаков, характеризующих его на настоящий момент) или панхронии (как вместилище всех эпох и соответствующих жанров).

Межуровневые сверхтекстовые связи выявляются с помощью анализа функционирования метафоры, которая понимается в исследовании не в качестве образного средства, которым связываются два значения слова, а в качестве основной ментальной операции, объединяющей две понятийные сферы [Lakoff 1980; Johnson-Laird 1983]. Другими словами, в рамках принятого в исследовании рассмотрения метафоры как категориального сдвига метафорическими реализациями описываются неочевидные уровни лондонского текста.

Хотя реализации лондонского текста бесконечно разнообразны, в исследовании они тем не менее были сведены к достаточно регулярному набору метафорических употреблений, ха-

рактизирующих город как элемент организации человеком мира вокруг него. При этом основу метафорических переосмыслений в основном составляют топологические признаки лондонского текста. Так, среди метафор, участвующих в его формировании, был выделен ряд структурных метафор, которые структурируют объект исследования путем взаимоналожения принципиально разных областей знания (например, «Лондон – великие города древности», «Лондон-театр» или «Лондон-тюрьма»), а также ряд ключевых онтологических и корневых метафор, актуализующих те измерения лондонского текста, которые не явствуют из значения лексемы, служащей его именем: метафоры персонификации, текста и, наконец, всего мира.

Действительно, при изучении города как ключевой формы организации человеческой жизни и важнейшей культурной категории нельзя не заметить, что существует определенный смысловой изоморфизм, некоторое подобие понятий «Город», «Человек» и «Мир». Стоики, например, полагали, что если человек везде в мире, как в Граде, то совершенно безразлично, «здесь ли жить или в другом месте»¹. При описании духовных феноменов часто используются образы градов обетованных, которые сияют в заоблачной выси, градов вечных мук, которые спрятаны под землей, и различных мифологических градов, которые есть плод воображения. В каждом из них – модель мироздания. Например, английский религиозный писатель Дж. Беньян пишет в аллегории «Путь паломника» (*The Pilgrim's Progress*), что дорога в Град избранных душ лежит сквозь базар житейской суеты: “Now the way to the Cœlestial City lyes just thorow this Town [of Vanity], where this lusty Fair is kept”².

В английской языковой традиции подобные представления нашли отражение в переносном значении лексемы “city”:

...often applied to Paradise or the dwelling of God and the beatified, as in Celestial City, Heavenly City, City of God, the last (civitas Dei) being also the title of a famous work of St. Augustine describing an ideal city in the heavens [City / OEDHP 2009].

Хотя Лондон, воплощение самой сущности города для англичанина, и не считался «градом Божьим» на земле, очень многие

¹ *Аврелий М.* Наедине с собой // Римские стоики. Сенека, Эпиктет, Марк Аврелий / Пер. М. Роговина. М.: Республика, 1995. С. 345.

² *Bunyan J.* Pilgrim's Progress from This World to That Which Is to Come. 1678 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext94/plgrm11.txt> (дата обращения 15 октября 2020).

английские философы начиная с позднего Средневековья полагали, что это наиболее подходящая для человека среда обитания и символ жизненной гармонии.

Относительно когнитивной аналогии «Человек-Город-Мир» приведем замечание французского теолога и антрополога П. Тейяра де Шардена, который указывал на переплетение и взаимопроброзование объекта и субъекта в акте познания:

...человек неизбежно возвращается к самому себе во всем, что он постигает. <...> Центр перспективы – это человек, и он одновременно центр конструирования универсума [Тейяр де Шарден 1987, с. 37].

Схожие постулаты были выдвинуты российскими исследователями-когнитивистами. Так, В.З. Демьянков отмечает, что «человек, будучи активным носителем когниции, выступает в двойной роли: как рассматривающая сторона и как центр перспективы» [Демьянков 1994, с. 26]. А.П. Чудинов в этой связи подчеркивает, что структурирование всякой понятийной области базируется на концептуализации человеком самого себя в процессе познания [Чудинов 2004, с. 94].

Метафора «Лондон-мир», являющаяся компонентом лондонского текста, реализована в следующих контекстах: “The cloud-capp’d towers, the gorgeous palaces, / The solemn temples, the great globe itself”³; “so mighty a world as London”⁴; “We could not traverse the whole circumference of London’s mighty orb”⁵; “the huge living world of London”⁶; “the world of London streets”⁷.

Лондон становится воплощением современности, всех времен и человеческого бытия вообще:

³ *Shakespeare W.* The Tempest (1612) // The Complete Works. The Wordsworth Poetry Library, 1994. P. 1154.

⁴ *Quincey de T.* Confessions of an English Opium-Eater. 1822 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/2040/pg2040.txt> (дата обращения 15 октября 2020).

⁵ *Quincey de T.* The Nation of London // Autobiographic Sketches. 1853 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutenberg.org/etext/7306> (дата обращения 15 октября 2020).

⁶ *Manby Smith Ch.* The Little World of London: Or, Pictures in Little of London Life. 1857 [Электронный ресурс]. URL: https://archive.org/stream/littleworldlond00smitgoog/littleworldlond00smitgoog_djvu.txt (дата обращения 15 октября 2020).

⁷ *Anonymous.* Bloomsbury (1893) // London: A History in Verse [ed. by M. Ford]. Cambridge Mass.-London: The Belknap Press, 2012. P. 424.

... when a man is tired of London, he is tired of life⁸;

London is the epitome of our times⁹;

London is indeed an epitome of the round world¹⁰;

London is the home of the human race¹¹;

the capital of the human race¹²;

London is on the whole the most possible form of life. <...> It is the biggest aggregation of human life – the most complete compendium of the world. The human race is better represented there than anywhere else, and if you learn to know your London you learn a great many things¹³.

Когда в 1801 г. Уильям Уордсворт пригласил Чарльза Лэма погостить в Озерном краю, тот отказался, написав, что в жизни ему достаточно лондонских впечатлений:

I don't much care if never see a mountain in my life. <...> London itself a pantomime and a masquerade works itself into my mind, and feeds me without the power of satiating me¹⁴.

У понятия «город» границы настолько условны, а смысл так расплывчат, что метафорические переносы «город-мир» и «город-душа» воспринимаются совершенно естественно, а переосмысление пределов понятия «город» зачастую ведет к полной невозможности определить диапазон повествования и масштаб метафорического обобщения образов. То ли Лондон горит, то ли это очистительное пламя Апокалипсиса; то ли Лондон разрушен, то ли весь мир в руинах.

⁸ *Boswell J.* The Life of Samuel Johnson, LL. D. 1791 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutenberg.org/etext/1564> (дата обращения 15 октября 2020).

⁹ *Emerson R. W.* English Traits. 1856 [Электронный ресурс]. URL: <http://etext.lib.virginia.edu/etcbib/toccer-new2?id=EmeEngl.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=all> (дата обращения 15 октября 2020).

¹⁰ *James H.* English Hours // London (1888). London: William Heinemann, 1905. P. 10.

¹¹ *Ibid.* P. 11.

¹² *Ibid.* P. 12.

¹³ *James H.* Notebook II. 25 November 1881 – 11 November 1882 // The Notebooks of Henry James [ed. by F.O. Matthiessen, K.V. Murdoch]. Chicago and London: University of Chicago Press, 1981. P. 28.

¹⁴ *Lamb Ch.* The Best Letters. 1801 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutenberg.org/etext/10125> (дата обращения 15 октября 2020).

В этом смысле показательно описание Великого лондонского пожара в дневнике Сэмюэла Пеписа, повествующего о жизни лондонцев в период Стюартовской реставрации:

Then did the city shake indeed, and the inhabitants did tremble, and fled away in great amazement from their houses, lest the flames should devour them. <...> And now horrible flakes of fire mounted up to the sky, and the yellow smoke of London ascended up towards heaven, like the smoke of a great furnace – a smoke so great as darkened the sun at noonday. If, at any time, the sun peeped forth, it looked red like blood¹⁵.

В 1940 г. во время массированных бомбардировок Лондона казалось, что пришел конец света, что идет война со всем разумным и цивилизованным на свете. Как отмечает современный английский писатель-постмодернист П. Акройд, время будто бы вернулось на два тысячелетия назад – к тем временам, когда Лондон был кучкой хижин, обнесенных частоколом [Ackroyd 2000, p. 740].

В приведенных двух контекстах речь идет о так называемом «отрицательном вызове» как ведущем факторе градообразования (по аналогии с историко-социологической методологией «вызов-и-ответ», разработанной А. Тойнби для объяснения развития локальных цивилизаций – сложных саморазвивающихся социальных образований). Отрицательный вызов – это некоторое изменение, которое происходит в сообществе жителей города или в его внешней среде и которое требует глубоких перемен в городской жизни – так называемого ответа. Отрицательный вызов характеризуется синергетичностью и приводит к кардинальным изменениям в структуре общества и в ключевых параметрах существования города как системы, стимулируя ее потенциал саморазвития. Сам факт подобной реорганизации говорит о том, что интегративные защитные механизмы города были достаточно сильны, чтобы преодолеть точку бифуркации, сохраниться как целостность и одновременно перейти в новое состояние.

Разрушенный город также вызывает ощущение незавершенного высказывания, высказывания с пропущенными словами. Цивилизованное взаимодействие людей друг с другом оказывается в нем затруднительным, т. е. разрушается коммуникативное пространство. Об этом писал, в частности, английский литератор и журналист Артур Генри Ми (*Mee*, 1875–1943) – в его труде «Лон-

¹⁵ Cit. ex: *Bartlett D.W.* London by Day and Night or, Men and Things in the Great Metropolis. 1852 [Электронный ресурс]. URL: [http:// www.victorianlondon.org](http://www.victorianlondon.org) (дата обращения 15 октября 2020).

дон, сердце империи и чудо света» (*London, Heart of the Empire and Wonder of the World*) находим характерный текст Лондона в военные годы:

London became a battlefield. The little houses that were Home to thousands of Londoners vanished hideously. The streets they loved became unrecognisable. The churches in which they had worshipped, where they had been christened and married and had laid their loved ones, were wrecked. The inns where they had met and talked and laughed together were grim disfigured skeletons. The Londoner's little world tumbled about him. Gone were the old familiar places¹⁶.

Лондон слишком огромен и многообразен, чтобы именоваться просто городом; неслучайно английский писатель, публицист и критик Томас де Куинси (1785–1859) назвал одно из своих эссе «Лондонская нация» (*The Nation of London*): “It was a most heavenly day in May of the year (1800) when I first beheld and first entered this mighty wilderness, the city – no, not the city, but the nation – of London”¹⁷. В приведенном контексте наблюдаем отношения градации: ‘wilderness’ → ‘city’ → ‘nation’¹⁸. Данные семемы образуют здесь контекстуальный класс по родовой семе /London/¹⁹.

Когда в 1603 г. Иаков I приехал в Лондон на коронацию и увидел его бурный рост и активность, он, по преданию, воскликнул, что Англия отныне будет именоваться Лондоном, а Лондон – Англией: “England will shortly be London, and London England!”²⁰. В книге «Лондон: биография» П. Акройд отмечает, что иностранцы, приезжавшие в Лондон в XVII в., свидетельствовали о том, что не Лондон находится в Англии, а вся Англия в Лондоне: “London is not said to be in England, but rather England to be in London” [Ackroyd 2000, p. 106]. Он также пишет, что в XVIII–XIX вв. в связи с небывалым ростом британской столицы она стала восприниматься

¹⁶ Cit. ex: *Moorcock M.* Mother London. Penguin Books, 1988. P. 376.

¹⁷ *Quincey de T.* The Nation of / Autobiographic Sketches. 1853 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutenberg.org/etext/7306> (дата обращения 15 октября 2020).

¹⁸ ‘семема’ – условное обозначение семемы, как это принято в интерпретирующей семантике Ф. Растье [Растье 2001, с. 367]. Семема понимается как содержание лексемы.

¹⁹ /сема/ – условное обозначение семы [Ibid.].

²⁰ Cit. ex: *Ewing Ritchie J.* Days and Nights in London or, Studies in Black and Gray. 1880 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutenberg.org/files/36683/36683-0.txt> (дата обращения 15 октября 2020).

как воплощение всей страны, а затем и всего мира: “It was often said that all England had become London. <...> London corresponded to the great globe itself or the epitome of the round world” [Ibid.]. Отметим использование предикатов “was said” и “corresponded” в роли ограничителей, т. е., согласно французскому семантисту Ф. Растье, «операторов, ограничивающих степень аллотепоии между семемами в последовательности» [Растье 2001, с. 364]. Без них эффект семантической странности или «аномалии», безусловно, возрос бы, так как Лондон, по определению, не является Англией или земным шаром. Тем не менее истина в таких высказываниях релятивизируется, а их истинностное значение ставится в зависимость от соответствующего мнения в данном ассумптивном универсуме. Другими словами, в терминах семантики возможных миров отношения эквивалентности между семемами ‘London’ и ‘England’ или ‘Globe’ возможны в том случае, если говорящий полагает утверждаемое тождество истинным, а читатель принимает его установку [см.: Бочкарев 2003, с. 105].

В эссе “London” из цикла путевых заметок “English Hours” американский писатель Г. Джеймс говорит о британской столице как о воплощении английскости: “It takes London, of all cities, to give you such an impression of the country”²¹. Он же указывает на необычайное многообразие Лондона и вследствие этого на невозможность представить его как одно целое:

One has not the alternative of speaking of London as a whole, for the simple reason that there is no such thing as the whole of it. It is immeasurable – embracing arms never meet. Rather it is a collection of many wholes, and of which of them is it most important to speak?²²

Английский писатель-модернист Ф.М. Форд заметит в эссе «Душа Лондона» (*The Soul of London*), что Англия и мир конечны и постижимы, а британская столица беспредельна:

One can easily sail round England, or circumnavigate the globe. But not the most enthusiastic geographer <...> ever memorised a map of London. Certainly no one ever walks round it. For England is a small island, the world is infinitesimal amongst the planets. But London is il-limitable²³.

²¹ James H. English Hours // London (1888). London: William Heinemann, 1905. P. 17.

²² Ibid. 24.

²³ Ford F.M. The Soul of London. Penguin, 1976 [first publ. 1905]. P. 43.

Современный английский писатель М. Муркок устами одного из главных героев романа «Лондон, любовь моя» (*Mother London*) говорит о Лондоне как об оси, вокруг которой вращается все остальное:

London is the hub around which all else revolves, the ordering, civilising, progressive force which influences first the Home Counties, then the entire nation, ultimately the Empire and through the Empire the Globe itself: a city more powerful than all cities before it, perhaps more powerful than all cities will ever be²⁴.

Указывая на особую ценность смыслового компонента «Лондон-как-мир» для представителей английского социума, английская журналистка из Уганды Й. Алибай-Браун выделяет в эссе «Представляя новую Британию» (*Imagining the New Britain*) мирообразующую функцию британской столицы:

The Thames made Londinium and Londinium made England and England made Parliament and Parliament made Britain and Britain made the world²⁵.

Отмечая многонациональный, мультикультурный характер современного Лондона, исследователь английского постколониализма Дж.К. Болл представляет его как репрезентант-заместитель Британской империи и целого мира:

It is important to view London as a decentred centre: a metonym not just of the empire that once controlled the world but also, increasingly, of the world that the empire once controlled²⁶.

Отметим, что в произведениях постколониальных писателей Лондон зачастую негативно выводится как воплощение Великобритании – поработительницы колоний, как своего рода «моральная синекдоха» британского колониального управления и хаоса, к которому оно привело: “the moral synecdoche of the big mess the Empire made of the world”²⁷.

²⁴ Moorcock M. *Mother London*. Penguin Books, 1988. P. 221.

²⁵ *Alibhai-Brown Y. Imagining the New Britain*. New-York: Routledge, 2001. P. 8.

²⁶ *Ball J. Imagining London: Postcolonial Fiction and the Transnational Metropolis*. Toronto: University of Toronto Press, 2004. P. 13.

²⁷ *Ibid.* P. 7.

Итак, семантический состав лондонского текста обогащается благодаря действию целого ряда метафор, которые закреплены в английской языковой традиции и отражают особое состояние сознания с проекцией на них условий внешнего мира. Спуск в лондонское метро, этот подземный Вавилон, или в лондонские какакомбы, скрывающие пласты целых эпох, можно истолковывать как погружение в подсознание с его глубинными слоями. Образ лондонской ночи немедленно трактуется как вечное забвение или смерть, горячий Лондон описывается метафорой преисподней и, в том числе, ада сознания. Приезд в Лондон рассматривается как поиск трансцендентной истины или новой идентичности. Путешествие по пригородной железной дороге – это расширение кругов сознания, готовность принять иной культурный код. Наконец, возвращение в Лондон сродни обретению внутреннего смысла, повторному нахождению идентичности – как стихотворение английского поэта XVII в. Роберта Геррика “His Return to London”, в котором он радуется своему возвращению в Лондон из Девоншира в 1640 г.: “London my home is; though by hard fate sent / Into a long and irksome banishment”²⁸. Жизнь вне Лондона – это жизнь в печальном изгнании – “banishment”, “exile”.

Человеческое сознание постигает город как свое зеркальное отражение. Изучая городские планы, носитель культуры всматривается сам в себя, заглядывает в душу собственную или в души прошлых культур, постигает господствовавшие в прошлом парадигмы, будь то замкнутая стихия средневекового Лондона с его единым (библейским) культурным кодом, упорядоченность Лондона эпохи классицизма, туманный лабиринт романтического Лондона или хаотичный постмодернистский Лондон-коллаж / Лондон-гипертекст с диффузными границами.

Метафоры «Лондон-мир» и «Лондон-Душа», таким образом, обладают большой аксиологической силой, ибо в них заложено противопоставление упорядоченности Лондона-мира хаосу. Определяющие термины метафор, несомненно, находятся на более высокой отметке ценностной шкалы относительно определяемого термина. Соответственно, метафорические выражения производят мелиоративный эффект.

Выделение ключевых метафор в формировании лондонского текста позволяет – в рамках представления его как многомерно-го конструкта – актуализовать его неочевидные измерения. На

²⁸ *Herrick R. His Return to London // Lyrical Poems. 1640* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutenberg.org/etext/1211> (дата обращения 15 октября 2020).

когнитивно-концептуальном уровне метафорические реализации лондонского текста являются следствием проекции одной понятийной области на другую или так называемого концептуального слияния.

Метафора «Лондон-мир» относится к онтологическим метафорам, поскольку человеку свойственно представлять значимые элементы реального мира (точнее, его отражения) в виде моделей общемировых процессов. Значимость Лондона объясняется его масштабом и многообразием, ценностным наполнением для представителей английского социума, сложностью образующих его кодов. Лондон, таким образом, становится воплощением современности, всех времен и человеческого бытия вообще. Метафора «Лондон-мир», таким образом, обладает большой аксиологической силой, поскольку в ней заложено противопоставление упорядоченности Лондона-мира хаосу. Определяющий термин метафоры, несомненно, находится на более высокой отметке ценностной шкалы относительно определяемого термина, а самой метафорой описывается важный аксиологический компонент в составе лондонского текста.

Реконструкция лондонского текста позволила четко определить его аксиологическую ценность для представителей английского социума: его объект являет собой важнейшую составляющую английскости, концептуализуясь как модель общеанглийских и общемировых процессов, как аналогия человека, сознания и универсума. Такое представление о британской столице оказывается важнейшим ориентиром в сознании индивида: это результат и непосредственного ощущения, и памяти о прошлом опыте; оно равно имеет значение как для осмысления информации, так и для руководства действиями.

Литература

- Бочкарев 2003 – *Бочкарев А.Е.* Семантический словарь. Н. Новгород: Деком, 2003. 200 с.
- Демьянков 1994 – *Демьянков В.З.* Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода // Вопросы языкознания. 1994. № 4. С. 17–33.
- Растье 2001 – *Растье Ф.* Интерпретирующая семантика / Пер. с фр. А.Е. Бочкарева. Н. Новгород: Деком, 2001. 367 с.
- Тейяр де Шарден 1987 – *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека / Пер. с фр. Н.А. Садовского. М.: Наука, 1987. 239 с.
- Чудинов 2004 – *Чудинов А.П.* Когнитивно-дискурсивное исследование политической метафоры // Вопросы когнитивной лингвистики. 2004. № 1. С. 89–110.
- Ackroyd 2000 – *Ackroyd P.* London. The Biography. London: Vintage, 2000. 822 p.

- Alibhai-Brown 2001 – *Alibhai-Brown Y.* *Imagining the New Britain.* New-York: Routledge, 2001. 223 p.
- Ball 2004 – *Ball J.* *Imagining London: Postcolonial Fiction and the Transnational Metropolis.* Toronto: University of Toronto Press, 2004. 295 p.
- Bloom 1994 – *Bloom H.* *The Western Canon: The Books and School of the Ages.* New York: Harcourt Brace & Company, 1994. 578 p.
- Johnson-Laird 1983 – *Johnson-Laird Ph. N.* *Mental Models: Toward a Cognitive Science of Language, Inference and Consciousness.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983. 513 p.
- Lakoff 1980 – *Lakoff G., Johnson M.* *Metaphors We Live By.* Chicago: University of Chicago Press, 1980. 242 p.
- Moorcock 1988 – *Moorcock M.* *Mother London.* Penguin Books, 1988. 496 p.
- OEDHP 2009 – *Oxford English Dictionary on Historical Principles on CD-ROM / Ed. by A.M. Hughes.* Oxford University Press, 2009.

References

- Ackroyd, P. (2000), *London. The Biography*, London, Vintage.
- Alibhai-Brown, Y. (2001), *Imagining the New Britain*, New-York, Routledge.
- Ball, J. (2004), *Imagining London: Postcolonial Fiction and the Transnational Metropolis*, Toronto, University of Toronto.
- Bloom, H. (1994), *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace & Company, 1994.
- Bochkarev, A.E. (2003), *Semanticheskij slovar* [A semantic glossary], N. Novgorod, DEKOM, Russia.
- Chudinov, A.P. (2004), Cognitive-discursive study of political metaphor . Questions of cognitive linguistics. No. 1. P. 89–110.
- Demyankov, V.Z. (1994), *Kognitivnaya lingvistika kak raznovidnost' interpretiruyuschego podhoda* [Cognitive linguistics as a variant of the interpretative approach], *Voprosy yazykoznaviya*, [Issues in the study of language], No. 4.
- Johnson-Laird, Ph.N. (1983), *Mental Models: Toward a Cognitive Science of Language, Inference and Consciousness*, Cambridge, Mass, Harvard University Press.
- Moorcock, M. (1988), *Mother London*. Penguin Books, 496 p.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
- OEDHP (2009), *Oxford English Dictionary on Historical Principles on CD-ROM*, Ed. by A.M. Hughes, Oxford University Press.
- Rastje, F. (2001), *Interpretiruyuschaya semantika* [Interpretative semantics]. Transl. from French by A.E. Bochkarev, N. Novgorod, DEKOM, Russia.
- Tejyar de Sharden, P. (1987), *Fenomen cheloveka* [The phenomenon of the human being], Transl. from French by N.A. Sadovskii, Moscow, Nauka, Russia.

Информация об авторах

Алексей В. Соснин, доктор филологических наук, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Нижний Новгород, Россия; 603155, Россия, Нижний Новгород, ул. Большая Печерская, 25/12; alexsosnin@mail.ru

Юлия В. Балакина, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Нижний Новгород, Россия; 603155, Россия, Нижний Новгород, ул. Большая Печерская, д. 25/12; jbalakina@hse.ru

Information about the authors

Aleksey V. Sosnin, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, National Research University Higher School of Economics, Nizhny Novgorod, Russia; bld. 25/12, Bolshaya Pecherskaja Str., Nizhny Novgorod, Russia, 603155; alexsosnin@mail.ru

Julia V. Balakina, PhD, associate professor, National Research University Higher School of Economics, Nizhny Novgorod, Russia; bld. 25/12, Bolshaya Pecherskaja Str., Nizhny Novgorod, Russia, 603155; jbalakina@hse.ru

Языковые средства
передачи этнокультурного диссонанса
в романе Амели Нотомб «Токийская невеста»

Ольга А. Кулагина

*Московский педагогический государственный университет,
Москва, Россия, oa.kulagina@mpgu.edu*

Аннотация. Жизнь и творчество Амели Нотомб напрямую связаны с Японией и японской культурой, поэтому произведения Нотомб можно считать важными источниками знания о стране, которая на протяжении нескольких столетий оставалась закрытой для иностранцев и в настоящее время нечасто попадает в фокус внимания современных франкоязычных авторов. В частности, автобиографический роман «Токийская невеста» (“Ni d’Ève ni d’Adam”, 2007) является примером детального описания межкультурных японско-бельгийских контактов, а также поведения представителей японской лингвокультуры в повседневной жизни, которое автор имела возможность наблюдать в пору своей жизни в Японии. Целью данной статьи является анализ основных лингвистических средств репрезентации культурной инаковости и, как следствие этой инаковости, этнокультурного диссонанса в вышеупомянутом романе. Также в работе уточняются ключевые для нашего исследования понятия этнокультурного диссонанса и инаковости. Основным методом исследования является лингвостилистический и лингвокультурный анализ аутентичного художественного текста. По итогам исследования будут сформулированы выводы о специфике языкового изображения этнокультурного диссонанса и культурной инаковости в рассматриваемом романе.

Ключевые слова: языковая репрезентация, этнокультурный диссонанс, культурная инаковость, Амели Нотомб

Для цитирования: Кулагина О.А. Языковые средства передачи этнокультурного диссонанса в романе Амели Нотомб «Токийская невеста» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 217–225. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-217-225

Linguistic representation of ethnocultural dissonance in Amélie Nothomb's novel "Tokyo Fiancée"

Ol'ga A. Kulagina

*Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia,
oa.kulagina@mpgu.edu*

Abstract. The life and work of the modern Belgian writer Amélie Nothomb are directly connected with Japan and Japanese culture, so her works can be considered as important sources of knowledge about the country, which remained closed to foreigners for several centuries and does not often come into the focus of attention of modern French-speaking authors. In particular, the autobiographical novel "Tokyo Fiancée" ("Ni d'Ève ni d'Adam", 2007) is an example of a detailed description of cross-cultural Japanese-Belgian contacts, as well as the behavior of representatives of Japanese linguoculture in everyday life, which the author had the opportunity to observe during her life in Japan. The purpose of the article is to analyze the main linguistic means of representing cultural otherness and, as a consequence of that otherness, ethno-cultural dissonance in the above-mentioned novel. The paper also clarifies the key concepts of ethno-cultural dissonance and otherness. The main research methods are linguistic-stylistic and linguistic-cultural analysis of an authentic literary text. Based on the results of the research, conclusions will be formulated about the specifics in the linguistic representation of ethno-cultural dissonance and cultural otherness in the novel under analysis.

Keywords: linguistic representation, ethnocultural dissonance, cultural otherness, Amélie Nothomb

For citation: Kulagina, O.A. (2020), "Linguistic representation of ethno-cultural dissonance in Amélie Nothomb's novel 'Tokyo Fiancée'", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 9, pp. 217–225, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-217-225

Начиная с XVII в. и до середины XIX в. Япония находилась в изоляции от окружающего мира (в первую очередь – Европы), а ее жители почти не имели возможности контактировать с представителями иных культур. Во второй половине XIX в. коммуникация между Японией и Европой постепенно возобновляется, а в последние десятилетия японская культура демонстрирует все большую открытость Западу и даже некоторую склонность к космополитизму [Pelletier 2011]. Тем не менее для современной франкоязычной литературы японская тематика остается относительно новой сферой. Роман А. Нотомб «Токийская невеста» ("Ni d'Ève ni d'Adam", 2007) представляет собой показательный пример репрезентации инаково-

сти, т. е. свойства быть другим, отличным [Rey 2010], а также обусловленного ею этнокультурного диссонанса – коммуникативного дискомфорта, вызванного различиями в ценностях, вероисповедании, коммуникативном поведении, в том числе языковых стратегиях, принятых в контактирующих этнических и культурных общностях [Кулагина 2012]. В статье мы ставим перед собой цель рассмотреть основные языковые средства, передающие культурную инаковость и вызванный ею этнокультурный диссонанс.

Роман «Токийская невеста» повествует о реальных событиях из жизни автора. Героиня романа, бельгийка по происхождению, вновь оказавшись в Японии, где она провела свое детство, вынуждена подчиняться правилам общения, принятым в этой стране и не всегда понятным представительнице европейской культуры. При взаимодействии героини с представителями японской культуры этнокультурный диссонанс проявляется главным образом в различиях на уровне речевого поведения и этикетных норм.

Говоря о речевом поведении, отметим, что проявления этнокультурного диссонанса зачастую связаны с недостаточной языковой компетенцией представителей обеих культур. Данный фактор представляется значимым, поскольку в рамках антропоцентрического подхода, принимаемого за основу в современных лингвистике и лингвокультурологии, язык рассматривается как «неотъемлемая сущность человека» [Викулова и др. 2020, с. 32]. Так, при знакомстве героини с молодым японцем Ринри, которому она собирается давать уроки французского языка и с которым у нее впоследствии завяжутся любовные отношения, между ними происходит следующий диалог:

Je lui demandai ce qu'il aimait dans la vie. Il réfléchit très longtemps. J'aurais voulu savoir si la réflexion était de nature existentielle ou linguistique. Après de telles recherches, sa réponse me plongea dans la perplexité:

– Jouer.

Impossible de déterminer si l'obstacle avait été lexical ou philosophique. J'insistai:

– Jouer à quoi ?

Il haussa les épaules.

– Jouer.

Son attitude relevait soit d'un détachement admirable, soit d'une paresse face à l'apprentissage de ma langue colossale¹.

Я спросила у него, чем он любит заниматься. Он надолго задумался. Хотела бы я знать, была ли причина этой задумчивости экзистенциальной или лингвистической. Последовавший за этими раздумьями ответ поверг меня в недоумение:

– Играть.

Совершенно непонятно, в чем была проблема – в особенностях его философии или в нехватке слов. Я не отставала:

– Играть во что?

Он пожал плечами.

– Играть.

Его поведение явно было вызвано либо некоей восхитительной отрешенностью, либо ленью в изучении моего колоссального языка².

В приведенном примере обращает на себя внимание контекстуальная антитеза философии и лингвистики (что парадоксально, учитывая неразрывную связь между этими двумя знаниями). Отметим также мелиоративные эпитеты *un détachement admirable* («восхитительная отрешенность») и *ma langue colossale* («мой колоссальный язык»), передающие реакцию героини на проявление лингвокультурной инаковости и позволяющие говорить об относительно слабом проявлении этнокультурного диссонанса и о положительном восприятии иной культуры. Как станет ясно далее по сюжету романа, глагол «играть» в японской лингвокультуре обозначает любую деятельность, не связанную с работой, что объясняет замешательство японца, вызванное вопросом героини (р. 26).

В романе встречаются и более серьезные проявления этнокультурного диссонанса, связанного с недостаточным знанием иной лингвокультуры. Когда Ринри предлагает героине стать его женой, она, не желая вступать в официальный брак, отвечает отказом. Однако такой ответ вполне устраивает японца, который спешит поделиться новостью со своими родителями. Как оказалось, героиня не учла особенностей построения японской вопросительной фразы, из-за чего ее отрицательный ответ прозвучал для носителя японского языка как положительный. Вот как этот момент описан в романе:

Si Rinri avait interrogé de façon négative, ce qui est courant dans ce pays compliqué, j'étais cuite. Je tentai de me rappeler les règles grammaticales nippones de réponse aux questions négatives, ce qui est aussi complexe que de retenir les pas du tango. Ma cervelle épuisée n'en sortait pas et je résolus de tenter l'expérience. Je saisis la cruche de saké et demandai:

– Ne veux-tu pas encore du saké?

– Non, répondit courtoisement le jeune homme.

¹ *Nothomb A. Ni d'Ève ni d'Adam*. Paris: Albin Michel, 2007. P. 11 (далее страницы этого издания указаны в тексте в круглых скобках).

² Здесь и далее перевод наш. – О. К.

Je reposai donc la cruche inutile. Rinri parut déconcerté mais, ne voulant pas me commander, prit la cruche et se servit.

Je cachai mon visage dans mes mains. J'avais compris. Il avait dû me demander: "Ne veux-tu toujours pas m'épouser?" Et j'avais répondu à l'occidentale (p. 221–222).

Если Ринри задал мне вопрос с отрицанием, что не редкость в этой труднодостижимой стране, мне конец. Я попыталась вспомнить правила японской грамматики, действующие при ответе на отрицательные вопросы, что так же сложно, как выучить шаги танго. Моему обессиленному мозгу это оказалось не под силу, и я решила провести эксперимент. Я взяла кувшин сакэ и спросила:

– Ты не хочешь еще сакэ?

– Нет, – вежливо ответил молодой человек.

Я поставила обратно кувшин, который так и не пригодился. Ринри был явно озадачен, но, не желая мною командовать, взял кувшин и сам налил себе сакэ.

Я закрыла лицо руками. Теперь я поняла. Наверняка он спросил меня: «Ты по-прежнему не хочешь выйти за меня замуж?» А я ответила на западный манер.

В приведенном примере отметим антитезу «Япония – Запад», где Япония обозначается посредством перифразы *ce pays compliqué* («эта труднодостижимая страна»). Эффект диссонанса усиливается за счет гиперболического сравнения *ce qui est aussi complexe que de retenir les pas du tango* («что так же сложно, как выучить шаги танго»), демонстрирующего закрытость японской культуры даже для тех, кто провел в стране немалое количество времени и имеет определенные познания в японском языке.

Переходя к проявлениям инаковости в нормах этикета, заметим, что одним из показательных эпизодов является момент, когда героиня оказалась за столом с друзьями ее возлюбленного-японца. Никто из гостей не сделал попытки начать беседу, поэтому героине пришлось завести разговор на первую пришедшую ей в голову тему – о сортах пива, производимых у нее на родине. Далее автор дает пояснения на этот счет:

Les Nippons ont inventé ce métier formidable: faire la conversation. Ils ont remarqué que la plaie des dîners est ce fastidieux devoir de parole. Au Moyen Âge, lors des banquets impériaux, tout le monde se taisait et c'était très bien ainsi. Au XIXe siècle, la découverte des usages occidentaux incita les gens distingués à parler à table. Ils découvrirent aussitôt l'ennui de cet effort qui fut un temps dévolu aux geishas. Ces dernières ne tardèrent pas à se raréfier et l'ingéniosité japonaise trouva la solution en créant l'emploi de conversationneur (p. 145).

Японцы придумали великолепную профессию – вести разговор. Они заметили, что эта обременительная необходимость все время говорить только портит ужины. В средние века во время застолий при дворе императора все молчали, и это было замечательно. В XIX в. знатные люди открыли для себя западные обычаи, что побудило их вести беседы за столом. Они сразу же поняли, что это весьма утомительно, и одно время эта обязанность возлагалась на гейш. Последних со временем становилось все меньше, и изобретательные японцы нашли выход – изобрели профессию «разговорщика».

В примере обращает на себя внимание эпитет *ce métier formidable* («великолепная профессия»). Прилагательное *formidable* может иметь как положительную коннотацию, так и отрицательную, обозначая нечто, внушающее страх. Думается, что автор намеренно употребляет этот эпитет, объединяющий в себе противоположные семантические составляющие, поскольку представители этой непростой профессии действительно достойны восхищения, но в то же время эпитет *formidable* выражает растерянность героини, столкнувшейся с непривычной для нее ролью. Пейоративная оценка этой профессии японцами подчеркнута метафорой *la plaie des diners* (букв. «язва ужинов») и эпитетом *ce fastidieux devoir de parole* («эта обременительная необходимость все время говорить»). Таким образом, с точки зрения японца, беседа за столом является тяжелой обязанностью, которую лучше переложить на другого человека. Именно так поступили с героиней, привыкшей к тому, что в разговоре участвуют все присутствующие, как это принято на Западе.

Чтобы изменить положение вещей, героиня решает сосредоточиться на поданных блюдах и прекращает свою «лекцию» о бельгийском пиве:

Je décidai de faire la grève de la parole. S'ils voulaient parler, qu'ils parlent! Après ma conférence sur la bière belge, j'avais bien droit à mon repos et à mon repas. J'avais rendu mon tablier oratoire (p. 144).

Я решила объявить забастовку. Если им хочется разговаривать, пускай разговаривают! После лекции о бельгийском пиве я имела полное право на свое время отдыха и на свою порцию пищи. Я подавала в ораторскую отставку.

В примере заметен акцент, сделанный на притяжательном прилагательном *mon* («мой», «мое», «моя»), призванном подчеркнуть возмущение героини: с ее точки зрения, она имела право и на *свою*³

³ Курсив наш. – О. К.

долю отдыха и пищи, как это принято в западной культуре. Метафоры *je décidai de faire la grève de la parole* («я решила объявить забастовку») и *j'avais rendu mon tablie roratoire* («я подала в ораторскую отставку») демонстрируют инаковость героини, которая усиливается в следующем эпизоде:

Ce fut alors que Hara me dit cette chose incroyable:

– Donc, vous en étiez à la bière-vin.

Ma cuiller s'immobilisa dans les airs et je compris: on m'intimait de reprendre ma conférence (p. 144–145).

И тут Хара произнес невероятное:

– Итак, вы остановились на винном пиве.

Моя ложка застыла в воздухе, и я поняла: мне было предписано продолжить лекцию.

В самом деле, для представительницы европейской культуры подобная реплика выглядит невероятной, и употребление гиперболического эпитета *cette chose incroyable* (букв. «эта невероятная вещь») вполне оправданно. Однако японцы от ее молчания почувствовали себя ущемленными и решили восстановить справедливость. Характерно, что побуждение продолжить «лекцию» автор передает глаголом *intimer*, который часто употребляется в юридических текстах и обозначает судебное предписание. В глазах представителей японской культуры эта просьба выглядит логичной попыткой отстоять свое законное право – в данном случае право на «лекцию», читаемую ради развлечения гостей.

Приведем другой пример, иллюстрирующий различия в правилах этикета. Речь идет об эпизоде, когда Ринри знакомит героиню со своими бабушкой и дедушкой:

Il poussa un cri et je vis jaillir, tels deux diables d'une boîte, un vieux et une vieille qui hurlèrent de rire et redoublèrent d'hilarité à ma vue.

– Sensei, je vous présente ma grand-mère et mon grand-père.

– Sensei! Sensei! glapirent les vieillards qui semblaient penser que j'avais autant l'air d'un professeur que d'un trombone à coulisse.

– Madame, Monsieur, bonjour...

Le moindre de mes mots, de mes gestes les faisait rigoler jusqu'à la démence. Ils grimaçaient, tapaient sur le dos de leur petit-fils, puis sur le mien, buvaient le thé dans ma tasse. La vieille toucha mon front, cria: «Que c'est blanc!» et s'écroula de rire, imitée par son mari (p. 34–35).

Он вскрикнул, и я увидела, как перед нами выскочили, словно двое чертей из табакерки, старик и старуха, которые заходились от смеха и развеселились еще больше при виде меня.

- Учитель, представляю вам мою бабушку и моего дедушку.
- Учитель, учитель! – завизжали старики, которым явно казалось, что с учителем у меня столько же общего, сколько с зажимом для бумаги.
- Здравствуйте, госпожа, господин...

Любое мое слово или движение вызывали у них новый приступ оглушительного хохота. Они строили рожи, хлопали по спине сначала своего внука, потом меня, отпивали чай из моей чашки. Старуха потрогала мой лоб, крикнула «Какой белый!» и покатила со смеху, а за ней и ее муж.

В примере мы видим сразу несколько элементов лексического поля «смех»: *rire* («смеяться»), *hilarité* («веселье»), *rigoler* («хохотать»), а также градацию *Ils grimaçaient, tapaient sur le dos de leur petit-fils, puis sur le mien, buvaient le thé dans ma tasse* («Они строили рожи, хлопали по спине сначала своего внука, потом меня, отпивали чай из моей чашки»), которая показывает действия, неприемлемые для представителя европейской культуры, но привычные для японца. Как потом узнает героиня, после многих лет строгого самоконтроля, которого придерживаются японцы в течение всей жизни, в пожилом возрасте они расслабляются и начинают позволять себе то, чего никогда не позволили бы в молодости (р. 37). Это проявление инаковости японской культуры по отношению к европейской становится дополнительным фактором этнокультурного диссонанса для героини.

Подводя итог, подчеркнем, что этнокультурный диссонанс в романе «Токийская невеста» обусловлен культурной инаковостью, в первую очередь – в сфере речевого поведения и этикета, где герои демонстрируют недостаточное знание иной лингвокультуры. Этнокультурный диссонанс передается автором при помощи таких стилистических средств, как эпитеты с положительной и отрицательной коннотацией, гиперболы, развернутые сравнения, градации и антитезы.

Литература

Викулова и др. – Викулова Л.Г., Серебренникова Е.Ф., Вострикова О.В., Герасимова С.А. Лексемы *identité* / *идентичность* как элементы универсумов человека и языка: этносемиотрический и аксиологический аспекты интерпретации // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2020. Вып. 2 (831). С. 30–42.

- Кулагина 2012 – *Кулагина О.А.* Языковое портретирование «чужого» как способ передачи этнокультурного диссонанса во французском языке: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2012.
- Pelletier 2011 – *Pelletier Ph.* L'Extrême-Orient: L'invention d'une histoire et d'une géographie. Paris: Gallimard, 2011. 854 p.
- Rey 2010 – *Rey J.-F.* Altérité // Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles [sous la dir. de G. Ferréol et G. Jucquois]. Paris: Armand Colin, 2010. P. 4–7.

References

- Kulagina, O.A. (2012), *Language portrait of the “stranger” as a way to translate ethnocultural dissonance in the French language*, PhD dissertation, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia.
- Pelletier, Ph. (2011), *L'Extrême-Orient: L'invention d'une histoire et d'une géographie* [The Far East: The Invention of History and Geography], Gallimard, Paris, France.
- Rey, J.-F. (2010), “Otherness”, Ferréol G. and Jusquois G. (eds.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles* [Dictionary of Otherness and Crosscultural Relations], Armand Colin, Paris, France, pp. 4–7.
- Vikulova, L.G., Serebrennikova, E.F., Vostrikova, O.V. and Gerasimova, S.A. (2020), “Lexemes *Identité / Identity* as Elements of the Human and Language Universes. Ethnosemiometric and Axiological Aspects of Interpretation”, *Vestnik of Moscow State Linguistic University, Humanities*, no. 2 (831), pp. 30–42.

Информация об авторе

Ольга А. Кулагина, кандидат филологических наук, Московский педагогический государственный университет, Москва, Россия; 119991, Россия, Москва, ул. Малая Пироговская, д. 1, стр. 1; oa.kulagina@mpgu.edu

Information about the author

Ol'ga A. Kulagina, Cand. of Sci. (Philology), Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia; bldg. 1, bld. 1, Malaya Pirogovskaya Street, Moscow, Russia, 119991; oa.kulagina@mpgu.edu

«Беовульф» в России:
язык древнеанглийского героического эпоса
в русском художественном переводе

Наталья Ю. Гвоздецкая

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, ngvozdz@yandex.ru*

Аннотация. В статье анализируются приемы отображения специфических черт языка древнеанглийской поэмы «Беовульф» в русском художественном переводе В.Г. Тихомирова: аллитерационных коллокаций, синонимических групп, композитов, эпической вариации. Эти специфические черты древнеанглийского поэтического языка передаются в переводе посредством использования выражений разной стилистической окраски – как принадлежащих высокому стилю, даже архаизмов, так и повседневных слов, близких разговорным. Вслед за древнеанглийским поэтом переводчик следует устно-эпической манере рассказа, но не сводит ее к ограниченной стилизации и не превращает в новаторский эксперимент. Переводчику удается воспроизвести способность древнеанглийского поэтического языка создавать новые композиты через создание новых «потенциальных» слов, которые передают «открытый» характер древнеанглийских синонимических систем. Русский перевод *Беовульфа* рассматривается в контексте истории английских переводов поэмы, а также изучения древнеанглийской и древнескандинавской литературы в России.

Ключевые слова: древнеанглийская аллитерационная поэзия, русский художественный перевод, язык героического эпоса, *Беовульф*, аллитерационные коллокации, синонимические системы, поэтические композиты.

Для цитирования: Гвоздецкая Н.Ю. «Беовульф» в России: язык древнеанглийского героического эпоса в русском художественном переводе // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 226–239. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-226-239

Beowulf in Russia.
The language of the Old English heroic epic
in Russian literary translation

Natal'ya Yu. Gvozdetskaya
Russian State University for the Humanities, Moscow,
Russia, ngvozd@yandex.ru

Abstract. The paper is an attempt to analyze the methods of representing specific features of the language of the Old English poem *Beowulf* in the Russian literary translation of Vladimir Tikhomirov: alliterative collocations, synonymic groups, compounds and epic variations. These specific features of Old English poetic language are rendered in the translation through the diction of different stylistic coloring – both the high-style, even archaic words as well as the everyday words close to colloquialisms. Following the Old English poet, the translator uses the oral-epic manner of narration, neither reducing it to a limited stylization, nor turning it into an innovative experiment. The translator manages to convey the ability of the Old English poetic language to coin new compounds through creating ‘potential’ words that reveal the ‘open’ character of the Old English synonymic systems. The Russian translation of *Beowulf* is considered in the context of the history of English translations of the poem as well as studies of Old English and Old Scandinavian literature in Russia.

Keywords: Old English alliterative poetry, Russian literary translation, the language of heroic epic, *Beowulf*, alliterative collocations, synonymic systems, poetic compounds

For citation: Gvozdetskaya, N. Yu. (2020), “*Beowulf* in Russia. The language of the Old English heroic epic in Russian literary translation”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 226–239, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-226-239

Постановка проблемы

Древнеанглийская героико-эпическая поэма «Беовульф», чья единственная дошедшая до нас рукопись принадлежит началу XI в., отражает древнейшие контакты англосаксов со Скандинавией еще до переселения их в Британию. Возможно, именно поэтому она оказалась созвучна эпохе господства в Англии датского короля Кнута Могучего (1016–1035). Фигура Беовульфа («боевого волка» или, если верить другой этимологии его имени, «пчелиного волка», т. е. медведя) равно принадлежит мифу и сказке, как и реалиям раннесредневековой Европы, соединяя разные культурные

миры. Уроженец Скандинавии, северной границы европейской ойкумены, достигает ее западных пределов, владений Меровингов, вместе со своим сородичем и соратником Хигелаком, упомянутым в «Истории франков» Григория Турского (Gregory of Tours, *Historia Francorum*, lib. iii, cap. 3) под именем Chlochilaichus или Chochilaicus [Klaeber 2014, p. 310], и становится известен среди североморских германских племен, вместе с которыми его слава достигает Британии. Бесстрашный мститель за смерть Хигелака оказывается победителем мифических чудовищ, погребенным в прибрежном кургане, который указывает путь мореплавателям во все стороны света – в том числе на восток, на Русь. Путь заглавного героя поэмы в русскую поэзию не менее удивителен, чем путешествие на Русь его соотечественника Рюрика, некогда положившего начало русской государственности.

«Беовульф» – это самый крупный образец древнеанглийской аллитерационной поэзии. Ее форма и содержание, восходящие к общегерманскому наследию и далекие от классических канонов, казались первым издателям несовершенными и чуть ли не варварскими (*barbaric, barbarous*) [Calder 1979, p. 3; Liuzza 2002, p. 283]. Джон Толкин впоследствии дал обоснование художественной цельности поэмы, указав на возможное аллегорическое прочтение борьбы героя с чудовищами и оценив «Беовульф» как памятник эпохи, втройне переходной: от язычества к христианству, от народного творчества к книжной учености и от устной импровизации к письменному сочинению [Tolkien 1936]. Тем не менее едва ли можно считать большим преувеличением взгляд на древнеанглийскую поэтическую речь Джорджа Хикса (George Hickes), одного из инициаторов англосаксонских штудий, который в 1705 г. назвал ее «колючей» (*spinosa 'thorny'*) [Calder 1979, p. 3]. Действительно, неискушенному читателю до сих пор трудно продираться «сквозь тернии древнеанглийского стиха» (*'through the sharp spines of Old English verse'*) [Calder 1979, p. 4].

Для носителей современного английского языка древнеанглийский столь же непонятен, как немецкий. Англосаксонская аллитерационная поэзия была изгнана из сферы высокой литературы в связи с французским господством после нормандского завоевания Англии, а последующая романизация английского языка привела к прерыванию исконной поэтической традиции. Нынешние ценители древнеанглийской поэзии, кроме специалистов-филологов, читают ее памятники исключительно в переводе.

Древнеанглийский аллитерационный стих представляет разновидность тонического акцентного стиха, где краткие строки объединяются попарно в длинные через строгие схемы аллитерации

(аллитерируют первые три или, реже, два ключевых слова в строке). Требованиями аллитерации обусловлено обилие поэтических синонимов, сложных слов (в их числе – значительное число *hapax legomena*) и эпических вариаций, из-за чего древнеанглийское поэтическое высказывание может представляться нынешнему читателю нагромождением сложных эпитетов и повторов.

В связи с этим возникает вопрос: может ли современный художественный перевод вообще передать особенности звучания и смысла древнеанглийского поэтического слова? История английских переводов не дала на него определенного ответа. В начале XIX в. Джон Коунибер (John Conybeare) предпринял попытку перевести поэму благозвучным белым стихом в духе Мильтона, однако навлек на себя критику за то, что не сумел передать ощущения ее древности [Liuzza 2002, p. 285–286]. В конце того же века Уильям Моррис (William Morris), очарованный древнеисландской литературой и германскими древностями, попытался передать стих *Беовульфа*, используя устаревшую лексику и фразеологию, однако сделал перевод, по выражению одного из критиков, еще более темным, чем оригинал [Liuzza 2002, p. 290–291]. Обе тенденции – модернизировать язык и стиль поэмы, сделав ее более привлекательной для нынешней аудитории, или же придать ей древнегерманский колорит в ущерб пониманию – оказались в конечном итоге малопримлемыми для читателя.

Сложности английских переводов «Беовульфа» отчасти обусловлены структурными и стилистическими особенностями современного английского языка: богатство синонимии может быть достигнуто в современном переводе только за счет романских заимствований, сообщающих ему оттенок елизаветинской или классицистической эпохи, а модели современных композитов и фиксированный порядок слов не отвечают особенностям древнеанглийского поэтического словообразования и синтаксиса. Поэтому имеет смысл обратиться к художественному переводу «Беовульфа» на русский язык как язык иной структуры и иной литературной традиции. (Трудности перевода древнеанглийской поэзии на современный английский язык детально освещены в работе [Матюшина 2017].)

В России отрывки из «Беовульфа» в оригинале были впервые опубликованы в середине прошлого века в «Хрестоматии по истории английского языка» выдающегося филолога-германиста А.И. Смирницкого¹ [Смирницкий 1953], а первое исследова-

¹ *Смирницкий А.И.* Хрестоматия по истории английского языка с VII по XVII в. М.: Изд-во литературы на иностранных языках, 1953. 288 с.

ние древнеанглийского поэтического языка было предпринято в 40-е гг. XX в. М.И. Стеблин-Каменским, в дальнейшем известным филологом-скандинавистом. (Сокращенный вариант диссертации М.И. Стеблин-Каменского, посвященной изучению истоков древнеанглийского поэтического стиля, в сравнительно-типологическом и историческом освещении, опубликован позднее в: [Стеблин-Каменский 1978, с. 4–39].) В этой связи заметим, что в отечественной науке поэтика древнеанглийской литературы и далее изучалась в контексте древнескандинавской литературы. Взаимосвязь литературных истоков Англии и Скандинавии как стран, принадлежащих североатлантическому культурному ареалу, нашла отражение в продолжающемся издании «Атлантика. Записки по исторической поэтике» [Атлантика 1995]. Значительный вклад в разработку проблемы древнеанглийского поэтического языка в контексте становления древнегерманского аллитерационного стихосложения (и, в частности, древнеисландского аллитерационного стиха) внесла О.А. Смирницкая [Смирницкая 1994]. Таким образом, были созданы условия и предпосылки для комментированных научных изданий русских художественных переводов древнеанглийской поэзии, которые выполнил известный переводчик и поэт Владимир Тихомиров².

Обратимся к особенностям древнеанглийского поэтического языка и их передаче в русском переводе «Беовульфа».

Анализ материала

Героический эпос – древнейшая (первоначально устная) форма литературного творчества, хранящая коллективную память народа о значимых событиях прошлого, воплощенных в подвигах героя. Эта персонализированная история отделена от аудитории сказителя «эпической дистанцией», которая предполагает некую «запретность», удаленность событий во времени и пространстве, а также идеализацию персонажей, выступающих образцом для подражания. Несмотря на легендарную основу эпических сюжетов, представляющих как отзвуки реальных событий, так и плод неосознанного вымысла, в древности содержание эпоса принималось за правду вследствие неразвитости авторского самосознания, ориентированного на следование традиции, а не на оригинальность. Все

² Беовульф / Пер. В.Г. Тихомирова // Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М.: Худ. лит., 1975. С. 27–180; Древнеанглийская поэзия / Пер. В.Г. Тихомирова, ред. О.А. Смирницкой. М.: Наука, 1982. 320 с.

это обуславливает серьезный, торжественный характер эпического слова: «В былые времена певец был носителем высшей мудрости, поэзия была одновременно и искусством, и поучением, и хранилищем знания» [Смирницкая 1982, с. 210].

Другая особенность древнеанглийского поэтического языка определяется характером поэтического творчества, находившегося на стадии перехода от спонтанной импровизации к рукописному сочинению и использованию книжных источников. Этим обусловлена его открытость к изменениям в культуре и ментальности общества, которая проявлялась в многозначности поэтической лексики и фразеологии, вытекающей из переосмысления традиционных тем и мотивов. Не будучи «низовой», древнеанглийская поэзия не была вместе с тем и сугубо элитарной, книжной (хотя записывалась в монастырях), но сохраняла тесную связь со стихией живой разговорной речи, чем обеспечивался органический синтез древней народной и нарождавшейся книжной традиции.

Наконец, особо важная черта древнеанглийской поэтической речи – семантическая функция аллитерации. Аллитерируют только слова полнозначные и преимущественно имена ключевых понятий эпоса: «звучание способствует выявлению значимостей, демонстрирует упорядоченность изображаемого эпического мира» [Смирницкая 1982, с. 196]. Древнеанглийский поэт оперирует не звуками, а созвучными знаками, подчиняя свой слух «уловлению корневых созвучий», проникая в глубинные этимологические связи слов или используя их вторичные смысловые сближения [Смирницкая 1982, с. 191].

Отсюда проистекает особый характер древнеанглийской поэтической лексики и фразеологии: поэт не только воспроизводит, но и непрерывно обновляет традиционные модели словообразования и словосочетания, никогда, однако, не превращая это в новаторский эксперимент. Древнеанглийский поэтический словарь отобразил раннюю наддиалектную форму языка (отвечавшую высокому эпическому слогу), сохраняя вышедшие из общенародного употребления архаические наименования, и в то же время постоянно обновлялся по образцу устного словотворчества за счет создания новых сложных слов, возрождавших героизирующую функцию собственных имен германских вождей [Смирницкая 1982, с. 194], которую сохраняли двучленные имена англосаксонских королей – *Æthelbert*, *Æthelstan*, *Æthelred*. Архаизмы и инновации еще не пришли в столкновение на этой стадии словесного творчества, а границы между словами и словосочетаниями оказывались подвижными. Возрождение героизирующей функции имени требовало своеобразной деавтоматизации восприятия.

Все это обнаруживается уже в том, как воссоздается в переводе словесная ткань зачина «Беовульфа»³.

В оригинале: “Hwæt, we Gar-Dena / in geardagum // þeodcýninga / þrum gefrunon // hu þa ædelingas / ellen fremedon” (1–3).

(Букв.) «Что ж, мы храбрых данов в давние дни / великих конунгов славу узнали, / как те княжичи / подвиги совершали».

В переводе В. Тихомирова: «Истинно! Исстари / слово мы слышим / о доблести данов, / о конунгах датских, / чья слава в битвах / была добыта!»

Англосаксонский поэт соединяет в аллитерирующих ударных вершинах стиха существительные *Gar-dena* «храбрых данов» и *gear-dagum* «давние дни», в то время как восклицание *hwæt* «что ж!», стереотипное начало повествования, как слово служебное, остается в позиции безударного «спада». Эпическому поэту не надо специально оговаривать общепризнанную истинность рассказа, в центре внимания – его герои, датские конунги. Иначе поступает переводчик. Адресуя свой текст аудитории, воспитанной на иных литературных примерах, он прежде всего стремится акцентировать принадлежность текста устной традиции, где старина служила залогом правды, а «слово» проистекало из слухов, молвы. Так возникает сочетание в одной долгой строке ударных слов, перекликающихся по форме и содержанию («Истинно! Исстари / слово мы слышим»); к той же цепочке подключается далее «слава» как синоним «молвы». Не забыты и те, кому принадлежит эта «в битвах добытая» слава, чьи этнические наименования («данов, датских») оказываются в переводе созвучны их «доблести»: звуковые повторы сопрягают в одно смысловое целое героев и их деяния.

Разумеется, поскольку русское ударение не закреплено за начальными корневыми морфемами, переводчик не может точно воспроизвести аллитерационные коллокации оригинала, однако довольно того, что повторы скоплений согласных, столь характерные для древнеанглийского аллитерационного стиха, слышны в переводе не только в начале, но и в середине слов, что особенно заметно при описании родоначальника датской королевской династии (4–12). В этом пассаже переводчик добавляет к собственным

³Здесь и далее древнеанглийский текст «Беовульфа» цитируется с указанием номеров строк и опущением долгот по: [Клаебер 2014]. Буквальный перевод принадлежит автору статьи. Художественный перевод В. Тихомирова; цит. по: Беовульф / Пер. В.Г. Тихомирова // Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М.: Худ. лит., 1975. С. 27–180.

именам вождя сложный эпитет, благодаря чему трижды воспроизводится сочетание ск-, участвующее в аллитерации в оригинале: «Скильд – Скевинг – войсководитель». Другое, столь же частотное сочетание согласных (ст-) связывает воедино слова, раскрывающие мотив «взросление/явление героя»: «выстрадал – в детстве – стал разрастаться – властный». Акустическое воздействие аллитерации на читателя усиливается, во-первых, за счет повтора целых слогов (повтор с варьированием гласного: вражи – дружины – бражный), во-вторых, за счет «перевернутых» созвучий («народы – заморья – дорóгой»). Любопытно, что концовка пассажа, прославляющего вождя-победителя, содержит все указанные приемы, представляя нечто вроде «заключительного аккорда» в этом почти «музыкальном» портрете. Ср. звуковые повторы в строке «дань доставить / достойному власти».

Выразительно также описание похорон Скильда на ритуальном корабле (45–52). В этом пассаже, в отличие от предыдущего, ткань созвучий не столь плотна – в целом ряде строк они отсутствуют вовсе, но тем слышнее то единственное, варьируемое в плане гласных, созвучие, на котором строится его главная «музыкальная» тема, связанная с погребальным морским плаванием и печалью сородичей, ср.:

Стяг златотканый / высоко над ложем / на мачте упрочив, / они поручили челн теченьям; / сердца их печальны, / сумрачны души, / и нет человека / из воинов этих, / стоящих под небом, / живущих под крышей, / кто мог бы ответить, / к чьим берегам / причалит плывущий.

Тон задает здесь русское слово «печаль» с его аффрикатой (ч), повторяющейся во всех указанных словах, но и две другие согласные (п, л) находят в них отзвук, вызывая образ плывущего корабля.

Таким образом, жертвуя частностями, не достижимыми средствами русского языка, переводчик тем не менее достигает эффекта богатой в звуковом отношении поэтической речи, акцентирующей наиболее важные смыслы через звуковые повторы. Однако звуковые эффекты создают лишь атмосферу, способствующую восприятию оригинала. Особенности его содержания передаются через ряд других черт поэтического языка: разветвленные синонимические ряды, обозначающие ключевые понятия героического эпоса; разнообразные модели композитов; формульные словосочетания; метафорические перифразы; эпическую вариацию, построенную на синтаксических параллелизмах.

Легче всего передать отдельные перифразы и эпитеты, а также некоторые виды композитов и эпической вариации. Сложнее

обстоит дело с особой, но весьма типичной моделью композитов, которая включает так называемые субстантивные эпитеты. Последние трактуются как имена существительные, которые составляют первую часть композита (сложного слова), но не поддаются строго логическому определению. Так, если *hron-rad* (букв. «кит+дорога») – это «дорога китов» (т. е. море), то *Gar-dene* (букв. «копье+даны») – это не обязательно «копейные даны» (даны с копьями). Субстантивный эпитет выступает эквивалентом не относительного, а качественного прилагательного, смысл которого, в зависимости от контекста, допускает весьма широкое толкование.

В хвалебном зачине «Беовульфа», прославляющем подвиги датских вождей, форма *Gar-dena* может быть истолкована как наименование «храбрых, воинственных данов», где копье – символ войны и всех ее атрибутов. Синкретизм значения субстантивного эпитета [Стеблин-Каменский 1978, с. 27–28] почти не поддается передаче в переводе, ибо число таких эпитетов в древнеанглийском поэтическом языке гораздо больше, чем весьма ограниченное число аналогичных русских фольклорных выражений (бой-баба, жар-птица, царь-девица). Поэтому В. Тихомиров чаще всего опускает подобного рода композиты (*Gar-dena*, *gear-dagum*, *ƿeod-cyninga*, *weorð-myndum*, *gar-secg*), хотя иногда и находит им своеобразный эквивалент. Так, композит *meodo-setla* (букв. «медовых скамей») отсылает к обычаю древних германцев пить на пирах медовые напитки. Однако связь скамей и меда весьма опосредованна – мед выступает символом пира и его атрибутов. Удачным эквивалентом эпитета «медовый» оказывается в переводе эпитет «бражный», поскольку ассоциируется не только с брагой (пьянящим напитком), но и с дериватами «бражник» (пьяница, гуляка), «бражничество» (веселое разгулье). Эпитет «бражный», обладающий слегка презрительным оттенком, как нельзя лучше подходит к описанию врагов Скильда Скевинга, которых он хочет лишить «скамей бражных», то есть призвать от мира и веселья на битву.

Наибольшую трудность представляет передача поэтических синонимов, число которых в древнеанглийском поэтическом языке значительно превышает возможности русского словаря, тем более что многие современные слова вызывают ассоциации, не отвечающие героико-эпической картине мира. Так, воин в героическом эпосе может быть назван воителем, но не солдатом, в силу более узкого, специального значения последнего слова. Отказ от умножения синонимических рядов в переводе оправдан тем, что обилие древнеанглийских поэтических синонимов до известной степени вызвано нуждами аллитерации, а не только потребностью в красочном описании. Так, в эпизоде морского путешествия (210–224а)

воины получают разные наименования – *beorn*, *secg*, *guma*, *wer*. Поскольку, однако, между ними трудно провести семантическое различие, то в переводе они именуется просто воители или дружина.

Вместе с синонимами уходят из перевода и некоторые совершенные воинами действия, остается только «вступили на борт» (в оригинале они еще «несли доспехи» и «столкнули [на воду] корабль»). Зато бóльшая активность, нежели в оригинале, отводится кораблю, который «ждал» воителей, «отчалил», «понес» дружину, «летел по хлябям». Очевидно, это оправдано тем, что в оригинале корабль, наряду с простыми и не дифференцированными по смыслу именами (*flota*, *bat*, *þasa*), наделяется яркими, в том числе персонифицирующими, эпитетами – в форме композитов (*famigheals* *букв.* «с пеной у шеи, пенно-шей», *wundenstefna* *букв.* «с изогнутым носом»), описательных перифраз (*wudu bundenne* *букв.* «дерево крепленое», *winde gefysed* «ветром гонимый») или сравнений (*fugle gelicost* «птице подобный»). В переводе персонификация достигается не только за счет сравнения с птицей, но и за счет введения образа коня («конь пеногрудый»), встречающегося в других контекстах («морской конь» – метафора корабля), и образа дракона («драконоголовый»), намекающего на древнескандинавский обычай помещать на носу ладей резную фигуру дракона. Более персонифицирующий характер приобретают эпитеты: «дерево крепленое» заменяется на «упругоресный» – выражение, подсказанное, возможно, метафорой *on bearm þasap* «на грудь корабля». Введена также персонификация моря, которое в оригинале хоть и представлено как буйная стихия (*streamas wundon*, *sund wið sande* *букв.* «потоки бились, пролив о песок»), но не наделяется свойствами живого существа, как в переводе («струи прилива песок лизали»). А «волнующееся море» (*wæg-holm*) превращено в опасные «хляби» – видимо, с целью подобрать русское слово, наделенное отрицательными коннотациями и вместе с тем близкое просторечию.

Синонимические ряды в древнеанглийском поэтическом языке расширяются не только за счет простых, но и сложных наименований (композитов) с варьируемым первым компонентом. Приведем примеры. Композит *þeod-cyning* (*букв.* «племя-вождь»), применяемый к датским вождям в зачине «Беовульфа», допускает десятикратное варьирование первого компонента. В других местах поэмы встречаем: *beorn-*, *eorð-*, *folc-*, *gud-*, *heah-*, *leod-*, *sæ-*, *soð-*, *worold-*, *wuldur-cyning*. Лишь в двух случаях первый компонент может трактоваться как логическое определение, ограничивающее значение целого: *sæ-cyning* (*букв.* «море-вождь») – это предводитель морской дружины в отличие от правителя племени; *soð-cyning* (*букв.* «истина-вождь») – это Бог. В остальных случаях

субстантивный эпитет обозначает типический признак власти вождя (ее пределы, объект или характер) и может получать самое широкое контекстуальное осмысление. Чаще всего субстантивный эпитет указывает на объект власти, символически трактуемый как знак величия – правитель воинов-героев (*beorn*), народа-племени (*folc*, *leod*, *þeod*), земли (*eorðe*) и мира (*worold*). Подобные примеры мало чем отличаются по смыслу от других, где первый компонент более явным образом указывает на присущие вождю качества: *gið-cyning* (*букв.* «битва-вождь») «воинственный вождь», *heah-cyning* (*букв.* «высокий вождь») «великий вождь», *wuldur-cyning* (*букв.* «слава-вождь») «славный вождь». Называя датских вождей *þeod-cyningas* в хвалебном зачине *Беовульфа*, поэт имеет в виду не принадлежность их отдельному племени, но их величие.

Выступая в целом в обобщающей функции украшающих эпитетов, первые компоненты подобных композитов иногда могут иметь некоторые тонкие смысловые оттенки. Вероятно, неслучайно композит *worold-cyning* (*букв.* «мир/вселенная-вождь») применяется лишь к Хродгару и Беовульфу, ибо только они представлены в поэме как идеальные образцы правителей: Хродгар – вследствие своей мудрости и масштабности деяний, Беовульф – вследствие превышающих человеческие силы побед над чудовищами. Переводчик, чуткий к смысловым оттенкам, использует при передаче этого композита форму превосходной степени прилагательного (это оправдано тем, что в оригинале композит дополняется такой же формой), ср.:

...драгоценность, / искусно выкованная, / отошла во владение / к
наилучшему / на земле междуморской, / к достойнейшему / из дари-
телей золота, / к датскому конунгу (1682–1686).

В подобном же контексте выступает указанный композит при посмертном прославлении Беовульфа (3178–3182), где ему сопутствуют целых четыре формы суперлатива. Переводчик не находит возможным передать все эти формы, но компенсирует смысловые потери за счет богатых величальными коннотациями словосочетаний «владык земных» и «славы всевековой». Осталось без перевода обозначение домочадцев *heorð-geneatas* (*букв.* «очаг+сотоварищи»), а сложные эпитеты *mon-ðwægust* (*букв.* «благороднейший по отношению к людям») и *lof-geornost* (*букв.* «жаждущий славы») переданы описательно: «любил народ свой / и жаждал славы» (3181–3182). Можно, однако, заметить, что эти отдельные опущения восполняются через иные новации, звучащие по-русски столь же свежо и непосредственно, как и указанные композиты (не столько воспроизводимые, сколько сочиняемые древнеанглийским поэтом

всякий раз заново), ср. «ратеначальник» (по аналогии с «военачальник» и «ратоборец») и эпитет «славы» – «всевековечной». К тому же разряду «потенциальных» сложных слов, заново создаваемых переводчиком, относятся такие примеры, как «войсководитель», «всевластный», «упругорребрый», «пеногрудый», «драконоголовый».

Таким образом, переводчик стремится воспроизвести не столько конкретные модели сложных слов, сколько «неоскудевающую способность древнеанглийского поэтического языка к словотворчеству» [Смирницкая 1982, с. 193].

Выводы

Звуковые узоры древнеанглийской аллитерации и ее знаковую функцию трудно передать средствами русского языка из-за отсутствия в нем как обязательного корневого ударения, так и отработанного запаса аллитерационных коллокаций. Поэтому возможным представляется лишь воспроизведение звуко-смысловых притяжений, возникающих между словами в повествовании, а также неиссякаемого стремления поэтического языка к словотворчеству.

Перевод В. Тихомирова является удачной попыткой воссоздания посредством русского языка мотивированных звуковых связей древнеанглийской поэтической фразеологии и являет собой блестящий опыт освоения поэтической речи англосаксов на русском языковом материале. Вслед за древнеанглийским поэтом переводчик следует устно-эпической манере рассказа, не сводя ее к ограниченной стилизации, но и не превращая в новаторский эксперимент.

Архаизация языка, необходимая при передаче традиционного искусства, выглядит в переводе В. Тихомирова как органичное обогащение живой импровизации (припоминание традиции), а последняя воспринимается как естественное растяжение границ поэтического канона. Для передачи этих языковых особенностей используются как слова возвышенные, даже устаревшие, так и слова разговорные, близкие просторечию. Разумное соединение этих начал русской речи в переводе позволяет отобразить многообразие функций древнеанглийского поэтического текста, который был в свое время и персонализированной историей, и поучением, и просто занимательным рассказом. Русский перевод позволяет отобразить эти достоинства древнеанглийской поэзии благодаря множественности истоков самого русского поэтического языка, который вобрал в себя лексическое богатство и устного народного творчества, и церковнославянской книжности.

Обширные синонимические ряды древнеанглийского поэтического языка не могут быть полностью воспроизведены в русском переводе, однако в данном случае русский переводчик оказывается в выигрышном положении по сравнению с переводчиком английским, поскольку может «позволить себе в поисках эквивалента древнеанглийского поэтического стиля разведывать глубины своего языка без опасения нащупать слишком близкое дно» [Смирницкая 1982, с. 176]. И здесь В. Тихомирову удался эксперимент по созданию «потенциальных» архаических слов, способных передать главную особенность древнеанглийских синонимических систем – их открытость. Вокабуляр его перевода «Беовульфа» может рассматриваться и как создание некоего «канона» переводческой техники древнеанглийского поэтического слова, и как своеобразная «копилка» переводческих ресурсов, полезная для переводов других памятников поэтического искусства англосаксов или похожих памятников древней словесности других народов.

Литература

- Атлантика 1995 – Атлантика. Записки по исторической поэтике / Отв. ред. О.А. Смирницкая, Т.А. Михайлова. Вып. 1–16. М.: МАКС Пресс, 1995–2019.
- Матюшина 2017 – *Матюшина И.Г.* О переводе древнеанглийской поэзии на современный язык // Новый филологический вестник. 2017. № 4 (43). С. 284–301.
- Смирницкая 1982 – *Смирницкая О.А.* Поэтическое искусство англосаксов // Древнеанглийская поэзия / Пер. В.Г. Тихомирова, ред. О.А. Смирницкой. М.: Наука, 1982. С. 171–232.
- Смирницкая 1994 – *Смирницкая О.А.* Стих и язык древнегерманской поэзии. Т. 1–2. М.: Филология, 1994. 484 с.
- Стеблин-Каменский 1978 – *Стеблин-Каменский М.И.* Субстантивный эпитет в древнеанглийской поэзии (К вопросу о развитии древнеанглийского поэтического стиля) // Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1978. С. 4–39.
- Calder 1979 – Calder D.G. The Study of Style in Old English Poetry: A Historical Introduction // Old English Poetry: Essays on Style. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1979. P. 1–65.
- Klaeber 2014 – *Klaeber's Beowulf and the Fight at Finnsburg* / Ed. by R.D. Fulk, Robert E. Bjork, and John D. Niles. 4th ed. Toronto: Toronto University Press, 2014.
- Liuzza 2002 – *Liuzza R.M.* Lost in Translation: Some Versions of Beowulf in the Nineteenth Century // English Studies. 2002. Vol. 4. P. 281–295.
- Tolkien 1936 – *Tolkien J.R.R.* The Monsters and the Critics // Proceedings of the British Academy. 1936. Vol. 22. P. 245–295.

References

- Atlantika. Zapiski po istoricheskoi poetike* (1995–2019), vyp. 1–16, otv. red. O.A. Smirnitckaya, T.A. Mikhailova [Atlantic. Notes on Historical Poetics, iss. 1–16, eds. O.A. Smirnitckaya, T.A. Mikhailova], MAKS Press, Moscow, Russia.
- Calder, D.G. (1979), “The Study of Style in Old English Poetry: A Historical Introduction”, *Old English Poetry: Essays on Style*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, pp. 1–65.
- Klaeber's Beowulf and the Fight at Finnsburg* (2014), 4th ed., Fulk R.D., Bjork Robert E. and Niles John D. (eds.), Toronto University Press, Toronto, Canada.
- Liuzza, R.M. (2002), “Lost in Translation: Some Versions of Beowulf in the Nineteenth Century”, *English Studies*, vol. 4, pp. 281–295.
- Matiushina, I.G. (2017), “Concerning the Translation of Old English Poetry into Modern Languages”, *Novyy filologicheskii vestnik*, no. 4 (43), pp. 284–301.
- Smirnitckaya, O.A. (1982), “Poetic Art of Anglo-Saxons”, Transl. by Tikhomirov V.G., Smirnitckaya O.A. (ed.), *Drevneangliyskaya poeziya*, Nauka, Moscow, Russia, pp. 171–232.
- Smirnitckaya, O.A. (1994), *Stikh i yazyk drevnegermanskoy poezii: v 2 t.* [Verse and Language in Old Germanic Poetry. In 2 vols.], Filologiya, Moscow, Russia.
- Steblin-Kamenskii, M.I. (1978), “Substantive Epithet in Old English Poetry (Concerning the Development of the Old English Poetic Style)”, *Steblin-Kamenskii M.I. Istoricheskaya poetika*, Izdatel'stvo Leningradskogo Universiteta, Leningrad, Russia, pp. 4–39.
- Tolkien, J.R.R. (1936), “The Monsters and the Critics”, *Proceedings of the British Academy*, vol. 22, pp. 245–295.

Информация об авторе

Наталья Ю. Гвоздецкая, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; ngvozd@yandex.ru

Information about the author

Natal'ya Yu. Gvozdetckaya, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; ngvozd@yandex.ru

УДК 791.229.2:81

DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-240-250

Особенности аудиовизуального текста научно-популярного документального фильма о природе

Екатерина А. Филатова

*МИРЭА – Российский технологический университет,
Москва, Россия, ekafilatova@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается один из жанров документального кино – научно-популярный фильм, посвященный различным областям науки о флоре и фауне нашей планеты: орнитологии, океанологии, ботанике. Выделение научно-популярного документального фильма о природе в особую жанровую разновидность продиктовано не только тематической принадлежностью, но и кинематографическим и лингвистическим кодом. Особое внимание в статье уделяется лингвистической составляющей текста научно-популярного документального фильма о природе, а именно лексике и синтаксису, которые дополняются такими экспрессивными элементами, как интонация нарратора, его мимика и жесты. Проявление вышеупомянутых особенностей документального фильма о природе связано с типом аудиовизуального текста. Автором статьи предложена типологизация аудиовизуальных текстов научно-популярных документальных фильмов, в основу которой положены различные способы наррации и подачи материала реципиенту. Было выделено три типа текстов: 1) текст закадровой наррации без ведущего в кадре; 2) текст, сочетающий в себе закадровую наррацию и монолог, который произносится ведущим в кадре; 3) текст, представляющий собой закадровую наррацию, монолог ведущего в кадре и диалог, который происходит между ведущим и собеседником на экране.

Ключевые слова: научно-популярный документальный фильм о природе, жанр, аудиовизуальный текст, закадровая наррация

Для цитирования: Филатова Е.А. Особенности аудиовизуального текста научно-популярного документального фильма о природе // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 240–250. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-240-250

© Филатова Е.А., 2020

General aspects of nature documentary audiovisual text

Ekaterina A. Filatova

MIREA – Russian Technological University, Moscow, Russia,
ekafilatova@mail.ru

Abstract. The article considers a genre of the documentary that is nature documentaries, dedicated to wildlife of our Planet, covering the ornithology, oceanology and botany sciences. Certain specific cinematographic, linguistic codes and area affiliation are the key prerequisites for nature documentary to be considered as a sub-genre. The article highlights the lexical and syntactic components in the text of a popular science documentary along with some expressive elements (intonation, face expression and gestures). The manifestation of the above mentioned features of a nature documentary is associated with the type of audiovisual text. The author of the article proposes a typology of audiovisual texts of popular science documentaries, which is based on various methods of narration and presentation of material to the recipient.

She distinguishes three types of nature documentary texts: 1) off-screen narration text; 2) a combination of the off-screen narration and on-screen commentator's text; 3) off-screen narration, on-screen commentator's text and on-screen interview text.

Keywords: nature documentary, genre, audiovisual text, off – screen narration

For citation: Filatova, E.A. (2020), "General aspects of nature documentary audiovisual text", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 9, pp. 240–250, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-240-250

Введение

В настоящее время в кинематографе насчитываются десятки жанров художественного и документального кино. Несмотря на то что существуют четкие дефиниции того или иного жанра, определить, к какому именно жанру относится фильм, довольно-таки сложно в условиях современного кинематографического разнообразия видов и подвидов. Связано это с тем, что жанрообразование – процесс, который не является перманентным. За последнее десятилетие появилось большое количество абсолютно новых жанровых разновидностей, которые зачастую представляют собой гибридные формы. Едва ли в начале 60-х гг. прошлого столетия, в период становления документального кино, можно было представить, что появятся новые гибридные жанры документалистики – документальная анимация или мокьюментари. Мокьюментари (англ. mockumentary) – жанр

в кинематографе, который является имитацией документалистики и который использует приемы мистификации и фальсификации.

Жанровые классификации

Существует несколько классификаций жанровой принадлежности документальных кинофильмов и подходов к ее составлению. Зачастую деление документальных фильмов по жанровой принадлежности продиктовано социально-экономическими особенностями той или иной эпохи. Однако основными критериями, определяющими классификацию жанров, являются характер изложения и способ подачи информации. Обратимся к отечественной классификации жанров документалистики.

Известный киновед Г.С. Прожитко выделяет четыре жанровых направления документального кино, которые берут начало в 60-е гг. прошлого столетия:

1. Информационные жанры, где преобладает публицистический, логический принцип аргументации.

2. Очерковые формы, где взаимодействие образных и аналитических элементов дает широкий спектр жанровых структур.

3. Фильм-эссе, где при всем многообразии принципов авторской аргументации – логической, публицистической, поэтической, структура подчинена форме эссе, размышления со свободным ассоциативным способом организации материала.

4. Художественно-документальные жанры, где документальный материал служит основой для создания художественного образа [Прожитко, с. 293–294].

Автор обосновывает вышеизложенную жанровую классификацию документальных кинолент следующим образом:

Именно на диалектическом взаимодействии элементов публицистического способа изложения и образной трактовки построена многоформная жанровая структура экранного документа. Преобладание тех или иных элементов сказывается на тяготении данного документального произведения к определенным жанровым группам [Прожитко, с. 293].

Важно заметить, что в настоящее время мы все чаще сталкиваемся с гибридными жанровыми формами, которые сочетают в себе элементы разных жанров документального кино, а иногда проис-

ходит смешение жанров художественного и документального кино. Примером может послужить новый и достаточно популярный на сегодняшний день жанр – байопик. Байопик (англ. biopic – biographical picture) – жанр кино, сочетающий в себе элементы художественного и документального кино; основой сценария фильма служит история жизни реального человека.

Приведем еще одну отечественную жанровую классификацию документальных фильмов. В монографии, посвященной изучению истории становления жанров в документалистике, К.А. Шергова отмечает, что самыми распространенными постсоветскими жанрами в документальном кино являются «фильмы “расследования”, фильмы-портреты (фильмы-биографии), научно-популярные фильмы» [Шергова, с. 96]. Для нашего научного исследования, безусловно, наибольший интерес в данной жанровой классификации представляет научно-популярный жанр документальных фильмов.

Специфика научно-популярного фильма о природе

Научно-популярный документальный фильм – это фильм, основная интенция которого состоит в том, чтобы в занимательной, увлекательной и общедоступной форме донести до широкого круга зрителей научную информацию об окружающем нас мире. Темы, которым посвящены современные документальные фильмы, весьма разнообразны: космос, искусство, изобретения, открытия, тело и мозг человека и т. д. Большой пласт среди этого множества занимают научно-популярные фильмы о природе, о которых пойдет речь в данной работе.

Научно-популярный документальный фильм о природе представляет собой документально зафиксированные видеоэпизоды, снятые в реальном времени, в определенной точке земного шара. В качестве объектов съемки выступает сама природа (флора и фауна). Цель научно-популярных фильмов о природе состоит в том, чтобы популяризировать различные области науки об окружающем нас мире. Перечислим некоторые из них: зоология, геология, океанология, гидрология, физическая география, ботаника, этнография и т. д.

Основная задача, которая стоит перед режиссером научно-популярного фильма, – рассказать о научных фактах и явлениях в природе в увлекательной форме. Чтобы привлечь и удержать внимание зрителя, каждый документальный фильм, как и игровой фильм, снимается по заранее написанному сценарию, имеет четкую структуру и состоит из следующих компонентов: экспозиция,

завязка, развитие действия, кульминация, развязка. Кроме того, чтобы поддержать интерес к происходящему на экране, режиссер использует прием частой смены картинок и ракурса съемки. Кинооператор снимает природные явления, представителей животного мира, разнообразные пейзажи и виды. Очень часто съемка идет с высоты птичьего полета. Для поддержания интереса к фильму режиссер использует небольшие временные интервалы в закадровых монологах нарратора. Внимание реципиента переключается на видеоряд, который может быть озвучен музыкой.

Обратим внимание на тот факт, что при просмотре научно-популярного документального фильма о природе реципиент находится в позиции созерцателя. В большинстве документальных фильмов о природе аудитории не приходится заниматься глубоким анализом поступающей информации или пытаться ответить на поставленные в документальной ленте вопросы, так как они являются риторическими. При просмотре такого рода фильмов зритель лишь получает информацию о природе и животном мире и созерцает красивые видеофрагменты с изображением флоры и фауны. Однако не всегда видеоряд вызывает положительные эмоции у зрителя, так как сцены охоты, погони за добычей и сцены ее поедания являются весьма сложными в эмоциональном плане для восприятия. Именно по этой причине ряд документальных фильмов о природе имеет оправданные ограничения по возрасту.

Помимо тематического принципа, по которому мы относим научно-популярный фильм о природе к особой форме жанровой разновидности, существуют дополнительные параметры, которые необходимо рассмотреть в данной работе. Важно отметить, что научно-популярный фильм обладает не только кинематографическим, но и лингвистическим кодом. С точки зрения лингвистики текст такой жанровой формы документального фильма является контаминацией научно-популярного текста и аудиовизуального текста.

Рассмотрим детально доминирующие лингвистические особенности текста научно-популярного документального фильма о природе.

Основными лексическими особенностями текста научно-популярного документального фильма являются:

1. Ограниченное использование в научно-популярном тексте специализированной терминологии, дат и цифровой информации, однако обратим внимание на тот факт, что предметные области, которым посвящены документальные фильмы, разнообразны: орнитология, зоология, биология и т. д. По этой причине текст научно-популярных фильмов о природе буквально изобилует различными названиями флоры и фауны. В большом количестве встречаются названия представителей животного мира, видов растений, при-

родных явлений, географических объектов, названия народов и племен и имена собственные.

2. Использование эмоционально-оценочных средств, фразеологизмов, образных клише, риторических вопросов, интертекстуальных аллюзий и цитат для привлечения внимания зрителей.

Приведем примеры использования различных интертекстуальных форм – цитации и аллюзии. В тексте документального фильма серии ВВС «Райские птицы» был использован фрагмент из прозаического произведения – книги о райских птицах Альфреда Уоллеса «Малайский архипелаг». Ниже приведен фрагмент оригинального текста из фильма «Райские птицы» и текст закадрового перевода. Фильм озвучен студией «Кипарис» по заказу ЗАО «СОЮЗ Видео».

What an amazing bird! I've seen lots of coloured illustrations of them. I've seen mounted specimens in museums, but nothing has prepared me for the splendour of this wonderful thing. It's as though it's illuminated from inside, the colours are incandescent. When Wallace collected a particularly spectacular specimen, he wrote in his book, "My heart began to beat violently, blood rushed to my head, and I felt more in danger of fainting than when I had been in apprehension of immediate death. I had a headache for the rest of the day". Well, I haven't got a headache, but I know how he felt.

Какая изумительная птица! Я видел много цветных иллюстраций, я видел много образцов в музеях. Но я не был готов к такому великолепию. Птицу как будто высвечивает изнутри. Краски переливаются. Когда Уоллес нашел особенно яркий образец, он написал в своей книге: "Мое сердце неистово забилося, кровь ударила мне в голову. Мне показалось, что я теряю сознание, что меня ждет мгновенная смерть. До конца дня у меня раскалывалась голова". Ну что ж, голова у меня болит. Но я понимаю, что он испытывал.

Из данного примера видно, что автор исходного текста документального фильма Дэвид Аттенборо использует одну из интертекстуальных форм – цитату. Посредством интертекстуальной ссылки на произведение «Малайский архипелаг» автор обращает внимание реципиента на фигуру известного британского ученого-натуралиста, корифея в области орнитологии – Альфреда Уоллеса. Помимо знакомства зрителей с известной личностью, отсылка к данному произведению в составе текста документального фильма «Райские птицы» имеет экспрессивную функцию. Прибегая к цитации данного фрагмента книги, Дэвид Аттенборо выражает определенную интенцию – показать и сравнить то эмоциональное состояние, которое испытывали он сам и Альфред Уоллес при виде райских птиц.

Примером интертекстуальной аллюзии в тексте документального фильма «Райские птицы» является следующая реплика:

Courtship seems to be some kind of a game, a variation of I'm The King of the Castle, perhaps.

Ухаживание походит на игру. Это вариант «я в замке король», но с особым призом.

Данная фраза содержит в себе интертекстуальную отсылку к названию литературного произведения английской писательницы Сьюзен Хилл «Я в замке король». Как и в предыдущем примере, Дэвид Аттенборо прибегает к использованию аллюзии для эмоциональной окраски реплики. Однако данная интертекстуальная ссылка вряд ли будет распознана реципиентом из России, так как ассоциативный ряд при упоминании романа «Я в замке король» у русскоговорящего зрителя не возникает. В процессе декодирования данной аллюзии переводчик ограничился тем, что дословно перевел название литературного произведения без отсылки к первоисточнику.

3. Лакунарность – явление, с которым мы часто сталкиваемся в исходном тексте. В основном в тексте встречаются этнографические лакуны. Связано это с тем, что некоторые документальные фильмы посвящены определенной местности и народу, живущему там. Соответственно, в тексте могут встретиться некоторые явления или предметы, которые характерны для быта этого народа, но абсолютно чужды зрителям, так как они являются представителями иных цивилизаций.

Приведем несколько примеров. В документальных фильмах серии BBC “Human Planet” рассказывается о жизни людей в различных климатических зонах. Речь идет о всевозможных способах выживания людей в джунглях, пустынях, горах, саваннах, в Арктике. Это серия фильмов о том, как народы пытаются приспособиться к суровым, а порой даже экстремальным условиям существования в окружающем мире. Фильм “Human Planet” озвучен студией «Лексикон» по заказу ЗАО «СОЮЗ Видео». Ниже приведены фрагменты текста на оригинальном языке и их закадровый перевод:

The birds can be used to make *kiviak*, a dish that you save for a rainy day.

Из птицы готовят особое блюдо “*кивиак*”, так добычу сохраняют на черный день.

Welcome to the world of the *Pa-aling* divers, perhaps the most dangerous fishing method of all.

Добро пожаловать в мир рыбаков-ныряльщиков *па-алинг*, знатоков самого опасного способа рыбной ловли.

Tomorrow is a big day for Geling. His clan will be performing at a *Sing Sing*...

Завтра у Гелинга особый день. Его род выступит на празднике *Синг-синг*...

Sing Sing events are all about competing to see how's the best-dressed, and Geling knows not a plume can be out of place.

Синг-синг – это состязания на лучший наряд из перьев, и Гелинг старается, чтобы каждое перышко было на месте.

Из данных примеров видно, что выделенные лакуны являются этнографическими, типичными для определенной области и людей, там проживающих. Совершенно очевидно, что вышеупомянутые явления не являются характерными для быта и культуры русского реципиента. В русском языке отсутствуют слова для выражения соответствующих понятий. Переводчик использует прием транслитерации при передаче лакун с английского языка на русский язык. Такой способ перевода является приемлемым и обоснованным, так как при первичном упоминании явления автор исходного текста дает дефиниции этих явлений. Кроме того, визуальный ряд, который сопровождает этнографические лакуны, способствует их верному восприятию.

Помимо лексических особенностей, рассмотрим синтаксические особенности текста научно-популярного документального фильма. В связи с тем что повествование в такого рода фильмах должно быть логично, соответственно, должна присутствовать четкая логика изложения материала. В тексте должно сохраняться тема-рематическое выстраивание информации. Кроме того, для определения какого-нибудь предмета или явления используются короткие и лаконичные предложения. Если в тексте документального фильма встречается объяснение, то обычно используется развернутая, ступенчатая вопросно-ответная форма.

Приведем пример, как ведущий Дэвид Аттенборо объясняет, что собой представляет конструкция плотины у бобров в документальном фильме серии ВВС «Борьба за выживание: Создание дома». Фильм озвучен студией «Кипарис» по заказу ЗАО «СОЮЗ Видео». Фрагмент текста на оригинальном языке и текст закадрового перевода:

This is one of the most massive of all animal constructions. It's a dam that's blocked this valley and built up behind it a sizeable lake. Its foundations are sticks that have been rammed vertically into the bed of the stream. Horizontal poles have been laid across those, then boulders are dumped on it to give weight.

Это одно из самых массивных сооружений животных. Это плотина, которая заблокировала долину и создала внушительных размеров озеро. Фундамент плотины – палки, которые воткнули вертикально в дно реки. Потом были положены горизонтальные жерди, а сверху – камни, чтобы сделать всю конструкцию более тяжелой.

Из данного примера мы видим, насколько последовательно и логично объяснение ведущего.

Типологизация научно-популярных фильмов о природе

Все вышеперечисленные лингвистические особенности текста научно-популярного документального фильма будут в некоторых фильмах проявляться чаще, а в некоторых реже. Зависит эта частотность, как мы полагаем, от способа наррации и подачи информации. Опираясь на корпус документальных фильмов серии ВВС и отечественных документальных фильмов, мы полагаем целесообразным предложить специальную типологизацию научно-популярных документальных текстов.

Типология текстов научно-популярных документальных фильмов

I тип	II тип	III тип
К первому типу относятся тексты документальных фильмов, которые сочетают закадровую наррацию с монологами ведущего, который появляется в кадре и который сам является участником съемочного процесса. В таких фильмах ведущий часто появляется на экране, комментирует все происходящее в сюжете. Кроме того, он же выступает закадровым нарратором.	Второй тип текстов документальных фильмов представляет собой закадровую наррацию. Видеоряд таких фильмов сопровождается закадровой речью, ведущий в кадре отсутствует.	Третий тип текста состоит из закадровой наррации, монологов ведущего и диалогов с собеседниками, которые появляются на экране. Такие фильмы сочетают в себе черты первого и второго типов документальных фильмов и сопровождаются небольшими вставками – интервью с главным героем документального фильма, приглашенными гостями или местными жителями той области, где проходят съемки документального фильма.

В основном при закадровой наррации используются методы повествования, рассуждения, описания, в тексте перевода воссоздается научно-популярный стиль. Если в кадре появляется сам ведущий или собеседник, то к научно-популярному стилю добавляется разговорный регистр, который имеет специфические черты в лексическом составе, грамматическом и фонетическом оформлении. Приведем пример из документального фильма серии ВВС «Борьба за выживание: Создание дома»: «Well, there's one way to get a clue. – Есть один способ разобраться». Из данного примера мы видим, что звучит лексика, характерная для разговорной речи.

Помимо вышперечисленных языковых компонентов, важно рассмотреть различные аудиовизуальные компоненты текста научно-популярного документального фильма о природе, которые играют значимую роль при восприятии фильма реципиентом. Языковая оболочка фильма дополняется экспрессивными элементами, которые используются в каждом документальном фильме о природе для эмоционального воздействия на реципиента. Основными экспрессивными элементами является интонация нарратора, его мимика и жесты. Эти элементы передают достаточно широкий спектр эмоций человека и делают фильм привлекательным для зрителей.

Кроме того, необходимо отметить важную роль неотъемлемых составляющих документального фильма: музыкальное сопровождение фильма, звуковые шумы, видеоряд с текстом и т. д. Данные аудиовизуальные средства являются облигаторными и дополняют визуальный образ и вербальный компонент фильма.

Отметим еще одно важное обстоятельство – фильм может носить авторский характер и может быть основан на результатах проведенного автором исходного текста исследования. Кроме того, витальным является выбор самого ведущего или закадрового нарратора для озвучивания документального фильма, так как у зрителя сформировалось определенное положительное мнение и доверие к ведущему, который уже принимал участие в съемках других фильмов или озвучивал закадровую речь. Так, самым известным ведущим и нарратором документальных фильмов серии ВВС о природе является Сэр Дэвид Фредерик Аттенборо. Дэвид Аттенборо – выдающийся натуралист, сценарист и продюсер десяти документальных сериалов ВВС о земных формах жизни и по праву считается пионером документальных фильмов о природе. В отечественной документалистике в области природы ярким представителем выступает зоолог и телеведущий Николай Николаевич Дроздов.

Учитывая все вышеупомянутые характеристики и особенности аудиовизуального текста научно-популярного документального фильма о природе, мы полагаем, что есть необходимые и достаточные условия для идентификации такого текста и выделения его в особую жанровую группу аудиовизуальных текстов.

Литература

- Прожитко 2004 – *Прожитко Г.С.* Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. 454 с.
- Шергова 2016 – *Шергова К.А.* Становление жанра документального кино: 1960-е – начало 2000-х гг. М., 2016. 127 с.

References

- Prozhitko, G.S. (2004), *Kontsepsiya real'nosti v ekrannom dokumente* [Reality concept in an on-screen document], VGIK, Moscow, Russia.
- Shergova, K.A. (2016), *Stanovlenie zhanrov dokumentalnogo kino: 1960-e – nachalo 2000-kh gg.* [Formation of the documentary film genre 1960s – early 2000s], Moscow, Russia.

Информация об авторе

Екатерина А. Филатова, МИРЭА – Российский технологический университет, Москва, Россия; 107996, Россия, Москва, ул. Стромынка, д. 20; ekafilatova@mail.ru

Information about the author

Ekaterina A. Filatova, MIREA – Russian Technological University, Moscow, Russia; bld. 20, Stromynka Street, Moscow, Russia, 107996; ekafilatova@mail.ru

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
О.Н. Картамьшева

Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Подписано в печать 06.11.2020.
Формат 60×90¹/₁₆.
Уч.-изд. л. 7,1. Усл. печ. л. 8,5.
Тираж 1050 экз. Заказ № 1064

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6
www.rgggu.ru
www.knigirgggu.ru