

**ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ  
СИБИРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ  
НАУК**

**ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ  
НАУК**

**НОВОСИБИРСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ**

**РОССИЙСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГУМАНИТАРНЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ**

# **КРИТИКА И СЕМИОТИКА**

**2016 • 2**

**Новосибирск – Москва**

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

|                          |  |
|--------------------------|--|
| <b>И. В. Силантьев</b>   | Институт филологии СО РАН, Новосибирский государственный университет |
| <b>Д. Иоффе</b>          | Гентский университет   |
| <b>Д. А. Катунин</b>     | Томский государственный университет                                  |
| <b>А. И. Куляпин</b>     | Алтайский государственный университет                                |
| <b>В. В. Максимов</b>    | Томский политехнический университет                                  |
| <b>И. А. Пильщиков</b>   | Тартуский университет, Московский государственный университет        |
| <b>И. С. Полторацкий</b> | Институт филологии СО РАН  |
| <b>С. Г. Проскурин</b>   | Новосибирский государственный университет                            |
| <b>Т. С. Симян</b>       | Ереванский государственный университет                               |
| <b>С. Г. Суляк</b>       | Приднестровский государственный университет                          |
| <b>В. А. Суханов</b>     | Томский государственный университет                                  |
| <b>В. А. Суровцев</b>    | Томский государственный университет                                  |
| <b>Ю. Л. Троицкий</b>    | Российский государственный гуманитарный университет                  |
| <b>В. В. Фещенко</b>     | Институт языкознания РАН   |

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

|                         |   |
|-------------------------|---|
| <b>Ю. В. Шатин</b>      | Новосибирский государственный университет           |
| <b>А. Е. Аникин</b>     | Институт филологии СО РАН                           |
| <b>Ф. Я. Вейсялли</b>   | Азербайджанский университет языков                  |
| <b>М. Н. Дарвин</b>     | Российский государственный гуманитарный университет |
| <b>В. З. Демьянков</b>  | Институт языкознания РАН                            |
| <b>Д. Деянов</b>        | Пловдивский университет                             |
| <b>Б. Ф. Егоров</b>     | Институт истории РАН, Санкт-Петербургское отделение |
| <b>А. К. Жолковский</b> | Университет Южной Калифорнии                        |
| <b>А. Б. Куделин</b>    | Институт мировой литературы РАН                     |
| <b>Е. Г. Маргарян</b>   | Ереванский государственный университет              |
| <b>Р. Мочник</b>        | Университет Любляны                                 |
| <b>С. Ю. Неклюдов</b>   | Российский государственный гуманитарный университет |
| <b>О. Г. Ревзина</b>    | Московский государственный университет              |
| <b>И. П. Смирнов</b>    | Университет Констанца                               |
| <b>В. И. Тюпа</b>       | Российский государственный гуманитарный университет |
| <b>Дж. Фершуерен</b>    | Университет Антверпена                              |
| <b>А. А. Чувакин</b>    | Алтайский государственный университет               |

Адрес редакции: Новосибирск, 630090, ул. Николаева, 8  
Email: silantev@philology.nsc.ru URL: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs.htm>

**Критика и семиотика. 2016. № 2**  
Научный журнал

Печатается по решению ученых советов Института филологии СО РАН,  
Института языкознания РАН, факультета журналистики НГУ  
и Института филологии и истории РГГУ

# КРИТИКА И СЕМИОТИКА

|     |  |
|-----|--|
| 9   | Ханзен-Леве О. А. (Мюнхен, Германия)<br>Развертывание, реализация  |
| 41  | Пильщиков И. А. (Москва, Россия; Таллин, Эстония)<br>Семиотика и стиховедение: заметки К. Ф. Тарановского<br>и В. Е. Холшевникова на полях лотмановских «Лекций<br>по структуральной поэтике»                                    |
| 67  | Фещенко В. В. (Москва)<br>Образы и роли языка в визуальном искусстве   |
| 83  | Бочавер С. Ю. (Москва)<br>«Образ языка» в «Логическом анализе языка»   |
| 94  | Орехов Б. В. (Москва)<br>Гуманитарная терминология как сеть: теория графов о за-<br>кономерностях научного стиля   |
| 102 | Симян Т. С. (Ереван, Армения)<br>Критический анализ тернарной оппозиции <i>эпос – эпопея –<br/>эпический род</i> в советском и постсоветском литературове-<br>дении  |
| 121 | Проскурин С. Г. (Новосибирск)<br>Ранняя перформативность   |
| 134 | Клейман Б. М. (Эйлат, Израиль)<br>Ослабление знака в переводах библейских текстов  |
| 161 | Вдовиченко А. В. (Москва)<br>Коммуникативный процесс в текстах Нового Завета: автор,<br>адресат и вторичный интерпретатор  |
| 176 | Проскурина А. В. (Новосибирск)<br>Коммуникация и передача как формы лингвокультурного<br>трансфера (на материале формульных и клишированных<br>выражений тематической группы «Природные катаклизмы»<br>«Англосаксонских хроник») |
| 191 | Бут А. С. (Москва)<br>Узуальная и окказиональная фразеология в пьесах<br>А. П. Чехова  |

|            |   |
|------------|---|
| <b>203</b> | Тарасова М. А. (Москва)<br>Э. Э. Каммингс по-русски: анализ переводов стихотворения<br>«anyone lived in a pretty how town»                  |
| <b>217</b> | Миропольский Г. М. (Сумы, Украина)<br>Место библейской и античной ономастики в поэзии<br>И. Бродского                                       |
| <b>231</b> | Дмитровская М. А. (Калининград)<br>Икс, Игрок, Death («Амадеус» et al.: основания философско-художественной системы А. Скидана)             |
| <b>259</b> | Мароши В. В. (Новосибирск)<br>Семиотика печени в европейской и русской литературе   |
| <b>286</b> | Дрейзис Ю. А. (Москва)<br>Стратегии конструирования субъекта в современной китайской поэзии и проблема культурного трансфера                |
| <b>309</b> | Силантьев И. В. (Новосибирск)<br>«Воображаемая словесность» Ю. С. Степанова и стратегия<br>конвергенции научного и художественного дискурса |

**INSTITUTE OF PHILOLOGY  
SIBERIAN BRANCH  
OF THE RUSSIAN  
ACADEMY OF SCIENCES**

**NOVOSIBIRSK STATE  
UNIVERSITY**

**INSTITUTE OF LINGUISTICS  
OF THE RUSSIAN  
ACADEMY OF SCIENCES**

**RUSSIAN STATE UNIVERSITY  
FOR HUMANITIES**

# **CRITIQUE & SEMIOTICS**

**2016 • 2**

**Novosibirsk – Moscow**

## EDITORIAL BOARD

- I. V. Silantev** Institute of Philology of the Siberian Branch  
editor of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk State  
University
- D. Ioffe** Ghent University
- D. A. Katunin** Tomsk State University
- A. I. Kulyapin** Altai State University
- V. V. Maksimov** Tomsk Polytechnical University
- I. A. Pilshchikov** Tartu University, Moscow State University
- I. S. Poltoratsky** Institute of Philology of the Siberian Branch  
of the Russian Academy of Sciences
- S. G. Proskurin** Novosibirsk State University
- T. S. Simyan** Erevan State University, Armenia
- S. G. Sulyak** Transnistria State University
- V. A. Sukhanov** Tomsk State University
- V. A. Surovtsev** Tomsk State University
- Yu. L. Troitsky** Russian State University for Humanities
- V. V. Feshchenko** Institute of Linguistics of the Russian Academy  
of Sciences

## EDITORIAL COUNCIL

- Yu. V. Shatin** Novosibirsk State University  
chairman
- A. E. Anikin** Institute of Philology of the Siberian Branch of the  
Russian Academy of Sciences
- F. Ya. Veysalli** Azerbaijan University of Languages
- M. N. Darvin** Russian State University for Humanities
- V. Z. Demyankov** Institute of Linguistics of the Russian Academy  
of Sciences
- D. Deyanov** Plovdiv University, Bulgaria
- B. F. Egorov** Saint-Petersburg Institute of History of the Russian  
Academy of Sciences
- A. K. Zholkovsky** University of South California, USA
- A. B. Kudelin** Institute of World Literature of the Russian Academy  
of Sciences
- E. G. Margarjan** Erevan State University, Armenia
- R. Mocnik** University of Ljubljana, Slovenia
- S. Yu. Nekliudov** Russian State University for Humanities
- O. G. Revzina** Moscow State University
- I. P. Smirnov** University of Konstanz, Germany
- V. I. Tyupa** Russian State University for Humanities
- J. Vershueren** University of Antwerp, Belgium
- A. A. Chuvakin** Altai State University

**Editorial board address:** Russia. 630090. Novosibirsk. Nikolaeva. 8  
**Email:** silantev@post.nsu.ru **URL:** <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs.htm>

Published by the decision of the scientific councils of the Institute of Philology  
of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, the Institute of Linguistics  
of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk State University's Department of Journalism  
and the Institute of History and Philology of the Russian State University for Humanities

2016 • 2

# CRITIQUE & SEMIOTICS

---

|     |  |
|-----|--|
| 9   | Hansen-Löve A. A. (München)<br>Unfolding, Realization  |
| 41  | Pilshchikov I. A. (Moscow)<br>Semiotics and Verse Theory: Kiril Taranovsky's and Vladislav<br>Kholshchevnikov's Marginalia in Their Copies of Yuri Lotman's<br><i>Lectures on Structural Poetics</i> |
| 67  | Feshchenko V. V. (Moscow)<br>Images and Roles of Language in Visual Art  |
| 83  | Bochaver S. Yu. (Moscow)<br>Image of Language in «Logical Analysis of Language»  |
| 94  | Orekhov B. V. (Moscow)<br>Humanitarian Terminology as a Network: Graph Theory about the<br>Regularities of Scientific Style  |
| 102 | Simyan T. S. (Yerevan)<br>Critical Analysis of the Ternary Opposition <i>Epos – Epopee – Epic</i><br>Class in the Soviet and Post-Soviet Literary Criticism  |
| 121 | Proskurin S. G. (Novosibirsk)<br>Early Performativity  |
| 134 | Kleyman B. M. (Eilat)<br>The Weakening of the Mark in the Translation of Biblical Texts  |
| 161 | Vdovichenko A. V. (Moscow)<br>Communicative Process in the NT Texts: Author, Addressee and<br>Secondary Interpretant   |
| 176 | Proskurina A. V. (Novosibirsk)<br>Communication and Transference of Information as Forms<br>of Linguocultural Transference (Based on Formulae and Clichéd<br>Phrases of the Anglo-Saxon Chronicle)   |
| 191 | But A. S. (Moscow)<br>Usual and Occasional Phraseology in Anton Chekov's Plays   |

---

---

|            |  |
|------------|--|
| <b>203</b> | Tarasova M. A. (Moscow)<br>E. E. Cummings in Russian: An Analysis of the Poem's «anyone lived in a pretty how town» Translations                 |
| <b>217</b> | Miropolsky G. M. (Sumy)<br>Position of Biblical and Ancient Onomastics in J. Brodsky Poetry  |
| <b>231</b> | Dmitrovskaya M. A. (Kaliningrad)<br>Iks, Igrek, Death ( <i>Amadeus</i> et al.: Foundations of A. Skidan's Philosophical System)                  |
| <b>259</b> | Maroshi V. V. (Novosibirsk)<br>Semiotics of the Liver in European and Russian Literature   |
| <b>286</b> | Dreizis Yu. A. (Moscow)<br>Strategies of Subject Construction in Contemporary Chinese Poetry and Cultural Transfer Issues                        |
| <b>309</b> | Silantev I. V. (Novosibirsk)<br>«The Imaginary Literature» by Yu. S. Stepanov and a Strategy of Convergence of Scientific and Artistic Discourse |

---



## Развертывание, реализация \*

О. А. Ханзен-Леве

LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

(пер. с нем. Н. Боргманн)

### *Предисловие к русскому переводу*

Статья О. А. Ханзен-Леве «Entfaltung. Realisierung», которую мы предлагаем вниманию наших читателей, была напечатана в 1989 г. («Glossarium der russischen Avantgarde», Грац-Вена), еще раньше ключевые положения этой работы были сформулированы в «‘Die Realisierung’ und ‘Entfaltung’ semantischer Figuren zu Texten» (Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 10). На русском языке она публикуется впервые.

В этой чрезвычайно сжатой статье О. А. Ханзен-Леве, осмысляя часто встречающиеся у формалистов термины «развертывание» и «реализация»,

---

\* Перевод немецкой версии статьи «Entfaltung. Realisierung» (Glossarium der russischen Avantgarde. Graz-Wien, 1989. С. 188–211). Этот текст является существенно сокращенным и переработанным вариантом «‘Die Realisierung’ und ‘Entfaltung’ semantischer Figuren zu Texten» [‘Реализация’ и ‘развертывание’ семантических фигур до текстов] (Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 10. С. 197–252).

*Ханзен-Леве О. А.* Развертывание, реализация // Критика и семиотика. 2016. № 2. С. 9–40.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2016. № 2

© О. А. Ханзен-Леве, 2016

© Н. Боргманн, перевод с немецкого, 2016

© Е. В. Капинос, предисловие, аннотация, 2016

в свою очередь, *развертывает* эти термины, онтологизируя их и превращая в универсальные понятия. Аксиоматика статьи такова: автором подчеркивается, что главной единицей художественной структуры является слово; поиск художественных смыслов предпочтительнее вести не в сюжетно-мотивной области, а на словесном уровне, исходя из звучания, грамматики и других свойств формы слова, слова как такового, слова-логоса, способного по принципу *pars pro toto* символизировать и иконически представлять в «свернутом» виде смысл высказывания. Такой подход естественным образом отодвигает на второй план сюжетно-фабульную подоплеку текста, искусство слова (*Wortkunst*) оказывается противопоставленным искусству рассказывания, повествования (*Erzählkunst*), и хотя в различных текстах, особенно в прозе, словесная и нарративная линии могут по-разному сочетаться, парадоксально меняясь местами, отталкиваясь или близко сходясь, но сохраняя при этом некоторую независимость, первоисточником художественной энергетики оказывается не нарративная, а словесная динамика, словесная игра, словотворчество, «сема-сиология». Несомненно, в рамках формализма и авангарда все это справедливо, эпоха модерна, – констатирует Ханзен-Леве, упоминая «Улисса» Дж. Джойса и «Петербург» А. Белого, – стирает границу между лирикой и эпосом: проза, подобно поэзии, уже не прячет словесную игру в тени повествования.

Несколько огрубляя формулировки автора, отметим еще одну важную тему статьи. Акцентированный исследователем примат «словесного» над «повествовательным», отвлекая от денотатов, затрудняя привычно совершающийся в мышлении переход от слова к реальности, лишает слово связанного с ним предмета, но парадоксальным образом придает самому слову «вещность»: в искусстве (в искусстве авангарда прежде всего) слово становится «вещью». Отрыв от денотата, словесная «дематериализация» запускает механизмы языковой рефлексии, уводя к архаическим, паремеологическим глубинам языка, где бессознательное, сновидческое, абсурдное становится очевиднее тех предметов, на которые указывает прямое лексическое значение слова, тех предметов, что находятся в зоне видимости. Таким образом, «развертывание» представляется не однократным результативным субъектно-объектным актом (развертыванием чего-то во что-то), а процессуальной формой существования языка, его живым самообновляющимся состоянием. Причем речь идет как о языке в лингвистическом смысле, неизменно удерживающим в себе паремеологическое зерно, способное к прорастанию (о слове как о семени, о словах как о зернах – «Same», «Wort-Samen» – пишет Ханзен-Леве), так и о языке поэтическом, с его интенцией к словесной игре, расщеплению на множество микроединиц и их бесконечной комбинаторике и семантизации.

Когда наделенные новым смыслом микроединицы текста овеществляются, мы наблюдаем «реализацию», сопряженную с олицетворением,

персонификацией, именовани­ем. Очевидно, что «развертывание» и «реализация» в названии статьи не случайно поставлены рядом – это похожие и взаимообусловленные процессы. «Реализация» названа в статье «генеративным принципом искусства слова», а в финале «реализация» и «развертывание» пробуются в роли отметин на шкале времени: через «реализацию» и «развертывание» проведены токи рекодирования, диахронии в культуре, языке, тексте и его чтении / восприятии / понимании.

Богатством связей, установленных между развертыванием / реализацией и рядом других фундаментальных свойств языка и текста, а также точностью и детальностью проникновения в характер этих связей поражает небольшая по объему, но чрезвычайно концентрированная статья Ханзен-Леве, которая спустя более чем четверть века после своего появления занимает видное место в пространстве нерешенных, но активно решаемых сегодня научных проблем.

Наша коллега Н. Боргманн, с любезного согласия и при некотором участии автора, перевела для нас эту статью, за что мы сердечно благодарим и автора, и переводчицу.

*Е. В. Капинос*

доктор филологических наук  
ведущий научный сотрудник ИФЛ СО РАН  
dzerv@mail.ru

*Аннотация.* Работая с широко употреблявшимися у формалистов терминами «развертывание» и «реализация», О. А. Ханзен-Леве суммирует сделанное ими и развертывает термин в универсальное понятие, онтологизирует его. При этом подчеркивается, что главной единицей художественной структуры является слово, именно на слово переносится акцент с повествования (наррации), что, соответственно, отодвигает на второй план сюжетно-фабульную подоплеку текста. Несомненно, в рамках формализма и авангарда поиск художественных смыслов предпочтительнее вести не в сюжетно-мотивной области, а на словесном уровне, исходя из звучания, грамматики и других свойств формы слова, слова как такового, слова-логоса, способного по принципу *pars pro toto* символизировать, точнее иконически представлять смысл речи, языка, высказывания. Таким образом, искусство слова (*Wortkunst*) противопоставляется искусству рассказывания, повествования (*Erzählkunst*).

Акцентированный исследователем примат «словесного» над «повествовательным», отвлекая от денотатов, затрудняя привычно совершающийся в мышлении переход от слова к реальности, лишает слово связанного с ним предмета, но одновременно наделяет слово «вещностью». Иначе

говоря, искусство (и искусство авангарда прежде всего) превращает в вещь само слово. Отрыв от денотата, словесная «дематериализация» запускает механизмы языковой рефлексии, уводит к архаическим, паремеологическим глубинам языка, где бессознательное, сновидческое, абсурдное становится очевиднее привычных предметов, которые находятся в зоне видимости и на которые направлено прямое лексическое значение слова. Таким образом, «развертывание» представляется не однократным результативным субъектно-объектным актом (развертыванием чего-то во что-то), а процессуальной формой существования языка, его живым самообновляющимся состоянием. Причем речь идет как о языке лингвистическом, от века удерживающим в себе паремеологическое зерно, способное к проращению (о слове как о семени, зерне пишет Ханзен-Леве), так и о поэтическом языке, способном к бесконечному словесному саморасщеплению и бесконечной семантизации и комбинаторике расщепленных микроединиц.

Когда наделенные новым смыслом микроединицы текста овеществляются, мы наблюдаем «реализацию», сопряженную с действием олицетворения, персонификации, именования. «Развертывание» и «реализация» намеренно поставлены рядом в названии статьи, это похожие и взаимообусловленные процессы. «Реализация» названа в статье «генеративным принципом искусства слова», а в финале «реализация» и «развертывание» пробуются в роли мерил на шкале времени: через «реализацию» и «развертывание» проведены токи рекодирования, диахронии в культуре, языке, тексте и его чтении / восприятии / понимании.

*Ключевые слова:* авангард, формализм, Р. О. Якобсон, реализация, развертывание, Wortkunst, Erzählkunst, наррация, имя, десемантизация, simultанность, сукцессивность, персонификация, олицетворение, диахрония

УДК 82.0

*Контактная информация:* Hansen-Löve A. A., Ludwig-Maximilians-Universität München, Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften (Geschwister Scholl-Platz 1, D-80539 München, aage.hansen-loeve@slavistik.uni-muenchen.de)

Исходя из новаторской работы Романа Jakobson о Хлебникове<sup>1</sup>, в которой речь идет, прежде всего, о разработке «поэтической семантики» словесного искусства – не только в русском футуристическом авангарде, – можно определить поэтическую функцию принципа реализации и развертывания как основополагающую для всякого «языкотворческого» произведения словесного искусства. В отличие от повествования с нарративными перспективами, риторического дискурса или сознательной внехудожественной коммуникации, в искусстве слова наблюдается фундаментальное изменение детерминации семиозисного акта, в результате чего не предметные представления вызывают словесные представления<sup>2</sup>, не денотативная референция вызывает выбор и расположение означающих (сигнификатов), но как раз наоборот: сигнификативная структура сама порождает – в обход прямой (лексической) референции, хотя и на ее фоне – взаимосвязи значений и кроме того смысловые взаимосвязи. Русские формалисты понимали это свойство словотворчества как «семантизацию» или «семасиологизацию»<sup>3</sup> сигнификатов в «поэтическом языке», вследствие чего создавались значения и сообщения, что, так сказать, имманентно языку. С этой точки зрения слово является не только **результатом** семиозиса физических или психических «реалий», восходящего к компримированному, минимальному индексу, субституирующему совокупный опыт и сообщение, но оно является также **исходным пунктом** для создания сообщений и всего сюжета, что оно содержит в себе «in puse».

Этот процесс сжатия прагматических ситуаций и сообщений в элементарные, «лапидарные» знаки и краткие вербальные формулы можно обозначить также как акт «**свертывания**» (*involutio*)<sup>4</sup>, в то время как противоположный процесс (трансформацию этих «конечных формул» в «исходные формулы», в исходные семантические фигуры, т. е. пословицы, речевые обороты, анекдоты, мифемы и пр.) следует понимать как реализацию и **развертывание** (*evolutio*). При анализе «исходных форм» нельзя

---

<sup>1</sup> Р. Jakobson [1972; 1987в] создает – исходя из поэтики русского футуриста Велимира Хлебникова – теоритические основы формалистской, а впоследствии структуралистской теории «развертывания». См. об этом обобщающую работу О. Хансен-Леве [Hansen-Löve, 1978, с. 121–172, 242–253].

<sup>2</sup> См.: [Freud, 1961a].

<sup>3</sup> Ю. Тынянов [1965] определяет реализацию каламбуров (в шутке) как «перераспределение» вещественных и формальных составных (значения), а также как их «семасиологизацию». Под этот концепт подпадает понятие В. Виноградова «актуализация» и понятия В. Жирмунского «актуализация» и «конкретизация». См.: [Виноградов, 1923; Жирмунский, 1921]. Оба эти понятия были впоследствии расширены работами чешских литературоведов Я. Мукаржовского и Ф. Водички о структурализме (см. об этом: [Günther, 1973]).

<sup>4</sup> Речь идет о понятии, которого нет у формалистов в этой форме. Но Ольга Фрейденберг в работе о развитии литературы из мифа использует это понятие в понимаемом нами смысле как «раз-вертывание» [1978].

забывать, что они одновременно являются началом **конкретизации**, а также имеют своей целью **абстрагирование** мотивов и сюжетов.

На стадии зарождения структуралистской поэтики, говоря конкретнее – теории словесного искусства, имеет место тезис о том, что «формальный параллелизм» внушает «смысловой, психологический параллелизм»<sup>5</sup> или, в терминологии Якобсона, эквивалентность двух или более единиц структуры сигнификантов (например, звуковой повтор) порождает эквивалентность и, более того, аналогии их значений и создает новые взаимосвязи между разнородными смыслами. Поэтическое словотворчество, словесное искусство имеет дело именно с той трансформацией смежных ассоциаций (метонимии)<sup>6</sup> в ассоциации аналогий (метафоры), которая доминирует во всех формах бессознательного, архаично-магического, наивного или патологического «языкового мышления». Процесс, при котором в результате гомо- или эквофонии (или омонимии вообще) возникает синонимия или эквивалентность значений, подводился формалистами под принцип **каламбура**<sup>7</sup> или каламбурного мышления, которое – выражаясь терминологией языковой теории Фрейда – «обращается со словами, как с вещами»<sup>8</sup>. В искусстве слова параллельно **овеществлению** вербальных знаков в узком смысле имеет место овеществление **внутри** самой словесной семантики, при котором переносное, фигуративное значение слова (конвенционализированные семантические фигуры, идиомы, речевые обороты)

<sup>5</sup> Теорию параллелизма формалисты могли заимствовать у А. Веселовского [1940, с. 93–200]. Якобсон [1972; 1987в] различает позитивный и негативный параллелизм между семантическим уровнем, на котором значения переносятся фигурами, и реально-вещественным семантическим уровнем. О роли параллелизма в создании повествовательного действия см.: [Шкловский, 1969; 1983]. Русский символист А. Белый поставил в своей поздней работе о Гоголе «формальный параллелизм» в центр гротескной поэтики [Белый, 1934].

<sup>6</sup> Теория двух осей, разработанная Якобсоном, а также его новаторское противопоставление метафоры и метонимии в качестве фундаментальных семантических принципов поэтики составляют основу его исследования творчества Хлебникова [Якобсон 1972; 1987в]. Ср. обобщающую работу Эльмара Холенштайна: [Holenstein, 1975].

<sup>7</sup> Понятие «каламбур» толковалось в формализме (и вообще в русской поэтике авангарда) как универсальный семантический принцип, переосмысливающий всякий «формальный параллелизм» (т. е. некую эквивалентность на уровне сигнификантов текста) как «смысловую», семантическую аналогию. Согласно Шкловскому, принцип каламбура состоит, в общем, в «пересечении двух семантических уровней в одном знаке, при этом факт однозначения является только фактом однозвучания [Шкловский, 1927, с. 46]. Поэтому каламбур также действует как комический прием, который, однако – в поэтическом употреблении (например, в футуризме) – может быть и лишен своих комических функций. О каламбуре как шутке или комизме см.: [Freud, 1961a; Starobinski, 1973].

<sup>8</sup> О понятии овеществления в эстетике «беспредметности» (беспредметность у Кандинского и Малевича) см.: [Ханзен-Леве, 1989; Hansen-Löve, 1978; 1983].

возводятся к прямому, конкретно-вещественному значению слова. Также и этот второй тип овеществления, который проявляется в имажинативной сфере, реализует процесс, прямо противоположный акту **семиозиса**: можно было бы также говорить о **десемиотизации** переносных, вторичных функций значения (обнаруживающих зачастую абстрактную, конвенциональную тенденцию), при которой вербальное выражение воспринимается «дословно» в его первоначальном значении. В то время как переносная, фигуративная функция выражения уподобляется транзитивной, прагматической, референциальной функции текста, который ориентирован на действительную каузально-эмпирическую модель вероятности<sup>9</sup>, «дословная», равно как и «вещественная», функция выражения идентифицируется с аперспективным, архаико-мифологическим, бессознательным языковым мышлением, образующим также основу «поэтического мира» словесного искусства<sup>10</sup>. Постулат непосредственности, лежащий на основах классического модернизма, а также всякого авангарда, в принципе нацелен не на что иное, как на восстановление прямого, непосредственного отношения к вещи, реализуемого в обоих этих актах семиотической **редукции** (знак → вещь и фигуративное значение → конкретное значение).

Аналогично диалектике предмет-вещь в современном изобразительном искусстве, можно было бы говорить также о «распредмечивании» лексической семантики, если «предмет» обозначает некую «реальность», служащую в системе определенной культуры коммуникативно-прагматическим целям, тогда как «вещи», наоборот, представляют объекты, которые еще не (или уже не) фигурируют в культурном коде, т. е. являются феноменами вне- или предкультурного порядка, который часто (вспомним теории Малевича или Кандинского<sup>11</sup>) понимается как «природа». Именно акт обозначения вводит внекультурную вещь (она может быть физической или бессознательно-имажинативной природы) в код или субкод определенной культуры, превращает ее в «предмет» (коммуникативного или практического) применения или референции. Тогда понимаемый так «предмет» есть «переведенная» вещь, а «предметное значение» – фигура или метафора «значения вещи». Но если в определенной культуре этот «перевод»

<sup>9</sup> Ср.: [Якобсон, [1921] 1969, с. 372 и далее].

<sup>10</sup> Гомологии и аналогии между языковым мышлением бессознательного и мышлением архаико-мифологических, предрациональных состояний сознания являются также и в России ведущими темами современной эстетики, особенно в тех направлениях, которые можно было бы назвать мифопоэтическими. См. об этом: [Mythos in der slawischen Moderne, 1987], а также указанную там литературу.

<sup>11</sup> Противопоставление «предмета» и «вещи» в искусстве (теории искусства) модернизма манифестируется особенно в «беспредметной», абстрактной живописи, а также в овеществлении средств изобразительности в объектном искусстве (см. об этом: [Hansen-Löve, 1978; 1988].

вещей в предметы и предметов в «понятия» (в чисто конвенциональные знаки или вообще в признаки сложных феноменов) преобладает, тогда автоматически возникают противоположные тенденции «распредмечивания», **десемиотизации** (деидиоматизация, деметафоризация, дефразеологизация и т. д.). «Беспредметность» (например, в супрематизме Малевича) и «овеществление» (в конкретном искусстве или, например, в «Великой Реалистике» Кандинского)<sup>12</sup> представляют собой фундаментальные акты восстановления первичных знаковых процессов путем редукции вторичных (или третичных). Это соответствует и реабилитации «первичных актов»<sup>13</sup> (уплотнение [Verdichtung], сдвиг [Verschiebung], символизация) по отношению к «вторичным актам» перспективированной сознательной речи в теории языка Фрейда.

Непосредственное отношение к вещи, – характерное как для мифопоэтической модели символизма<sup>14</sup>, так и для постсимволистского авангарда, – можно восстановить только путем «делексикализации» «предметного языка». Первой ступенью этого проникновения в бессознательное первоначальное значение и в предкультурное исходное значение слова является прямая материализация значения через конкретную вещественность носителя вербального знака (концепция «звукосемантики»<sup>15</sup> и в целом ономактопоэтики); в качестве второй ступени можно считать трансформацию «поэтической морфологии»<sup>16</sup>, которая по ту сторону выполняемой морфемой как элементом словообразования функции наделяет ее собственной категорией значения. Сведение лексико-референциального значения лексемы до морфологического образует исходный пункт для того семантического «регресса», который Jakobson в рамках своей теории «реализации»

<sup>12</sup> См. «К вопросу о форме» В. В. Кандинского [1966, с. 26].

<sup>13</sup> О различии между первичными и вторичными актами сознания в психологии языка Фрейда см.: [Goerpert, 1973].

<sup>14</sup> О мифопоэтической модели русского модернизма (прежде всего, символизма) см.: [Минц, 1974; Смирнов, 1977; Мелетинский, 1979; Максимов, 1979]. Сама теория мифа и символа русских символистов, которой неоднократно касается (хотя и в полемично-критическом тоне) постсимволистская поэтика, во многом представляет собой важное предвосхищение концепции «развертывания». Так, русский символист Вячеслав Иванов [1962] считает символы именами, а мифы «развертыванием» этих имен до «полноценных фраз» и текстов. В этом смысле миф является развернутым символом. Понятие «свертывание» как противоположное «развертыванию» встречается также у Ольги Фрейденберг.

<sup>15</sup> Под «звукосемантикой» здесь понимается в общем снабжение фонемы значением, которое можно вывести непосредственно (ономактопоэтически) из качества звука.

<sup>16</sup> О «поэтической морфологии» в футуризме см.: [Hansen-Löve, 1978, S. 121–127].



называет «поэтической этимологией» или актом «этимологизации»<sup>17</sup>. Существенным для этого «обращения» к генезису значения лексемы является то обстоятельство, что таким образом приобретенные (конкретно-вещественные) исходные значения не (всегда) являются в историко-языковом отношении продуктом корректной дедукции; как раз наоборот, речь идет прежде всего о напряженном контрасте между первоначальным и актуальным значением. Помимо того, относится это и к «этимологическому» аргументированию в философском языковом мышлении (как, например, в «понятийной поэзии» Хайдеггера или этимологических играх постмодернистского дискурса в духе Ж. Деррида), которое тоже работает с терминологическими каламбурами и интерпретирует внутрилексемное изменение значения как смысловое образование (немецкое слово *Kunst* [искусство] происходит от *Können* [умение, мастерство], *Begriff* [понятие] – от *Begreifen* [понимание, осознание] и т. д.).

С «дословным пониманием», этимологической «регенерацией» и оно-матопозитическим «овеществлением» предмета обозначения в структуре слова осуществляется в общем **языковой реализм**<sup>18</sup>, распространяющийся на все (узуальные и потенциальные или окказиональные) выражения, следовательно, и на те, которые обычно в повседневном языке считаются чисто конвенциональными знаками. В искусстве слова (как и в дискурсе психоанализантов или во сне) принцип реализации действует абсолютно на всех уровнях языкового выражения. Но «реально» я могу воспринимать языковое выражение или делать его понятным только тогда, когда я развиваю его до (хотя бы минимального) «действия», **развертываю** вербальное выражение (исходную фигуру или формулу) до **изложения** в тексте, до сюжета с актантами и предикациями. Эта **амплификация** исходной формулы происходит на двух уровнях: в то время как в фигуре, подлежащей развертыванию, в речевой практике переносная функция значения (конвенционализированная, лексикализованная, идиоматизированная) как бы скрывает и делает невидимой прямую функцию значения, в сюжете же, развернутом из исходных формул, доминирует прямое, конкретно-вещественное значение, развитое до действия, которое реализуется в рамках каузально-эмпирической модели вероятности и действительности определенного контекста культуры<sup>19</sup>. Но именно эта модель является той, в которую обычно интегрировалась переносная функция значения. Эффект

---

<sup>17</sup> Р. Якобсон [1972; 1987в] создает, исходя из понятия «народная этимология», понятие «поэтическая этимология», которое с позиций языкознания хотя и может представляться «неверным», но в плане интуитивного языкового мышления и поэтического мира (и его собственного кода) может быть «верным» (ср. также: [Томашевский, 1927].

<sup>18</sup> См. об этом: [Винокур, 1943], а также обобщающую работу Р. Клепфера [Kloepfer, 1975].

<sup>19</sup> См.: [Якобсон, 1987а].

этой перемены заключается в том, что после этого в реализованном сюжете (например, в перспективированном повествовании анекдота) производный характер переносного значения не только осознается и осмысливается, но может при этом восприниматься так, как будто бы речь идет о вторичной коннотации. Это «как будто бы» имеет существенное значение для декодирования реализаций и развертываний, так как познавательный и эстетический эффект гарантирован только тогда, когда осознается **абзуз**, как бы игровой характер нарративации и перспективизации исходных формул, происходящих из беспредметного, архаичного, подсознательного или просто чисто вербального типа мышления.

Итак, если я реализую фигуру «дом со слепыми окнами», т. е. хочу привести к прямому значению переносно-метонимическое значение фигуры, которая (в качестве идиомы) находит выражение в повседневной речи, тогда мне придется прибегнуть к расширению выражения, например, посредством дополнения: «дом со слепыми окнами» – «ему выкололи глаза»; или в другом направлении развертывания: «у дома слепые окна» – «и немые двери». Обычно выражение «слепые окна» в повседневной речи является не метафорой (продуктом анимистического сдвига между категориями «жилой» – «нежилой»), а метонимией, синонимом для «грязные», «непрозрачные окна». Иначе говоря, не только метонимия «реметафоризируется» (окна = глаза дома и пр.), дословно понимается также первоначальная метафора, понимаемая не как фигура, соответственно как сравнение или субституция, но как «реальная» данность. Здесь можно **фиктивную** природу фигуративной, допустимой сравнительной функции противопоставить **имагинативной** природе дословно взятого выражения. **Имагинативное** представление обладает в этом смысле (как пред- или бессознательное восприятие чего-то в качестве истинного и действительного) совсем другим статусом, чем та **фиктивность**<sup>20</sup>, которой сознательное мышление или конвенциональная коммуникация наделяют сравнение или субституцию. В рамках имагинации (а ей свойственно языковое мышление словесного искусства) замещение «грязные» на «слепые» и, более того, «окна» на «глаза» и «дом» на «живое существо» появляется как реальность (дом **является действительно** слепым – без индекса «кавычки»); в рамках фиктивности эмпирического мышления «слепота» окон является выражением модальности, а не реальности.

Концепция реализации содержит в себе два момента.

Во-первых, постулат «языкового реализма», выдвигаемый против «вещного реализма»; во-вторых, совершенно определенное конструктивно-генеративное представление<sup>21</sup> о создании и выведении текстов из слов

<sup>20</sup> См.: [Шмид, 2008, с. 27–40].

<sup>21</sup> Подробно об отношении «модели развертывания» к опыту генеративной поэтики у А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова см.: [Жолковский, Щеглов, 1967; 1980; Zholkovsky, 1984].

или, наоборот, о трансформации словообразования в образование предложений и текстов, парадигматической (симультанной) оппозиции внутри исходной фигуры в синтагматическое (сукцессивное) развертывание в сюжет. Оба аспекта связаны тем, что функционирующий в каузально-эмпирическом мышлении акт сравнения и субституирования (метафоризации и символизации) рассматривается в «языковом реализме» как действительные «преображение» и «преображаемость». Поэтому и Якобсон в указанной работе о Хлебникове использует термин «метаморфоза» как синоним к «развертыванию» прежде всего там, где семантические оппозиции актанционированы и персонифицированы.

**Симультанно** сосуществующие в исходной фигуре семантические положения и взаимосвязи принуждаются к **сукцессивности**; тем самым «овременяется» и преобразуется в сюжетно-логическую цепочку также «пространственность» и принцип смежности, господствующие в языковом мышлении и в исходной словесной фигуре. Этот «тип развертывания» при порождении текста является, определенно, первичным и архаичным не только в структурном отношении, но также и в плане становления и развития (сознания).

Итак, в то время как изобразительность исходной фигуры делает возможным одновременное мысленное представление позитивных или негативных параллельных сем, уже внутреннее устройство артикулирования принуждает к передаче оппозиции и параллельности в последовательном **повторении**<sup>22</sup>. Эта сукцессивная эквивалентность принуждает первоначальную конфигурацию единиц значения к **темпоральной** секвентности, До и После создают цепь причин и действий, переход исходного статуса в конечный. Но эта синтагматическая последовательность обуславливается при реализации в рамках искусства слова первоначальной имажинативно-симультанной конфигурацией. Именно этот факт Якобсон обобщил до **принципа эквивалентности**, согласно которому «поэтическая функция» (как доминанта в искусстве слова) «переносит принцип эквивалентности с оси селекции [парадигматики] на ось комбинации [синтагмати-

---

<sup>22</sup> Ср. в этой связи внутреннюю логику подсознательного мышления, неспособного к выражению негативности или других сложных логико-семантических формул. См. «Толкование сновидений». Преобразование параллельных, симультанных элементов (текста, картины, произведений пространственных типов искусства) в сукцессивные, повторяющиеся элементы (в каком-нибудь временном виде искусства, например в музыке, в устном изложении текстов и т. д.) имело в авангарде и формализме принципиальное значение. Подтверждением тому являются многочисленные работы о феномене «повторения» (прежде всего «звуков» и синтаксических, метрических, а также мотивных комплексов) в теории литературы формальной школы (см.: [Брик, 1919; Hansen-Löve, 1978]). Та же проблема трансформации пространственных и временных медиа организует и систему художественной формы каждой эпохи (см. об этом: [Hansen-Löve, 1983]).

ки]»<sup>23</sup>. Если ограничиться принципом реализации, то при этом «переносе» речь идет скорее о **проекции** (исходная фигура в ее смежности трансформируется в развернутый текст и его синтагматику) и **выведении** (по принципу вариативных «правил произвождения»; сравним с аналогичным процессом в «вариациях на тему...» в музыке).

Последовательность и сюжетная логика развертываемых фигур ориентируются не на внеязыковую правдоподобную модель действительности (функционально представленную в нарративно-риторических текстах как перспективирование совокупной референции), развертываемый сюжет остается в рамках словесного искусства связанным с исходной семантической конфигурацией. Языковое мышление<sup>24</sup> преобразует «словесные» в «реальные» факты [Якобсон, 1972, с. 96]; этот процесс, наблюдаемый Фрейдом на бессознательном мышлении, лингвистически осуществим лишь путем **гомологического соединения** словопроизводных процессов с текстопроизводными, т. е. «правила морфологического произвождения» реализуются как «парегменон» («произвождение»)<sup>25</sup>, а правила семантического сдвига (*Verschiebung*) и уплотнения (*Verdichtung*) как метонимия и метафора, при этом семемы исходных вербальных фигур выступают как мотивы, в то время как функция морфем (в качестве грамматико-парадигматических регуляторов) служит соотношению мотивных секвенций в тексте.

Здесь можно оставить открытым вопрос о том, является ли приемлемым или вообще достойным обсуждения это, для многих лингвистов провокационное, представление трансформации правил словообразования в правила текстопорождения<sup>26</sup>. Поиск «missing link» между словом и нарративом или художественным произведением, лексемой и текстом относится, безусловно, к центральным мифам, порожденным самим поэтическим творчеством. Уже одно это обстоятельство отражает распространенное во многих языках отождествление «слова» и «речи» (или «текста», «жанра»): вспомним греческий «логос», который частично

---

<sup>23</sup> См.: [Якобсон, 1983].

<sup>24</sup> В исследовании творчества Гоголя Андрей Белый детально описывает «гиперболизм» как фундаментальный гротескный процесс у Гоголя, а также в русском модернизме (прежде всего у Маяковского) [Белый, 1934]. Все, что Белый говорит о гиперболизации, может применяться также и в отношении представляемой здесь теории «развертывания».

<sup>25</sup> Р. Якобсон называет риторическую фигуру парегменона «обнаженным произвождением», при котором один и тот же корень слова изменяется рядом варьирующих (грамматических) морфем (как бы склоняется или спрягается) [Якобсон, 1972, с. 84; 1987в, с. 296]. В качестве классического примера можно назвать известное стихотворение Хлебникова «Заклятье смехом» («*Beschwörung durch Lachen*») [Chlebnikov, 1972].

<sup>26</sup> См.: [Жолковский, 1980].

соответствует русскому «слово») <sup>27</sup>. Это древнее отождествление слова и речи является не только синекдохично-метонимической условностью, семантическая структура которой сравнима с процессами развертывания и свертывания (*pars* → *totum*, *totum* → *pars*), оно стоит также у истоков современного языкознания (начиная прежде всего с Гумбольдта и его последователей в России – А. Потебни и А. Веселовского, предшественников Якобсона и Тынянова) <sup>28</sup>: а именно рассмотрения словесного и текстуального анализа, лингвистики и поэтики или литературоведения как аспектов одной и той же науки <sup>29</sup>.

Типичным для поэтики символизма и авангарда является представление, что на всех уровнях языкового выражения действуют **гомологичные** правила комбинации, отличающиеся друг от друга только степенью сложности их языковых «объектов» (т. е. комбинацией морфем или синтагматических единиц). В плане (художественного) языкового мышления эта гомология все-таки понимается как **аналогия**, как действительное «генерирование» в **генетическом** смысле, при котором слово в качестве «семена» (уровень биосферы) постоянно «рождает» новые тексты (семиосфера), которые сами постоянно несут новые «языковые семена» (древний поэтологический топос).

Обобщенно можно сказать, что в плане творческого языкового мышления – иначе, чем в научном мышлении – все генеративные процессы (или трансформации в смысле трансформационной грамматики или генеративной поэтики) толкуются как развертывание или метаморфозы. Несомненно, самим лингвистам приходится с наибольшим трудом защищать себя от этих «генетических атак», происходящих из их собственного под- или предсознательного языкового мышления. Такие «акты вытеснения» не должно и не может позволить себе литературоведение, которому необходимо частично возводить те структуры мышления, которые оно делает предметом своего исследования (а именно «художественное мышление»), также до **метода** своего анализа, пока оно воспринимает себя в рамках какой-нибудь культуры в качестве неотъемлемой составной части обширного «эстетического процесса».

В искусстве слова те первичные акты (уплотнение, сдвиг, параллелизм, повтор, символизация), которые образуют высказывания и фигуры, переносятся – в соответствии с моделью реализации – на уровень сюжетосложения и текстопорождения, где, как правило, преобладают «вторичные процессы»: если на лексическом уровне в качестве объектов первичных актов выступают фонемы, морфемы и их семантические эквиваленты, которые вариативно комбинируются и выстраиваются повторением, редупликацией, инверсией, замещением и т. д., то на уровне текста и сюжета

<sup>27</sup> См. «Термин» в: [Флоренский, 1990].

<sup>28</sup> Ср.: [Ханзен-Леве, 2001].

<sup>29</sup> Об аналогии «слова» и «текста» см.: [Шкловский, 1969; 1983].

нулевой уровень декодирования сместился на более сложный уровень комбинации тематических или прагматических мотивов в синтагматические комплексы сюжета (мотивный параллелизм, инверсия, «гистерон-протерон», «разбивка на ступени», сплетение, лейтмотивика и т. д.).

В противоположность перспективированному (нарративному) сюжету (дискурсу) и его чтению, которое происходит на уровне комплексных мотивных сегментов, уровень декодирования при чтении развернутого сюжета<sup>30</sup> смещается как бы «назад», на словесный уровень и далее в сферу прямого образования высказываний и фигур. Это чтение текста, исходящего из «развертывания», можно было бы назвать чтением «наоборот», аналитическим, которое сродни тому «равномерно парящему вниманию» (Фрейд), при помощи которого психоаналитик вычитывает из речи своего пациента скрытые признаки и сигналы в языке бессознательного. И в его случае речь идет о сведении («редукции» – в буквальном смысле) текста («поверхности текста», «явного текста») к тем ключевым выражениям, корням, из которых он развернут и над которыми размещаются обманчивые слои повествования или описания. Тот же процесс мы наблюдаем при толковании снов, когда нарративно закодированный и снабженный сознательным перспективированием явный текст сновидения (Фрейд говорит о «содержании сновидений») сводится к тому скрытому, «латентному»<sup>31</sup>, который, будучи исходной фигурой в рамках языкового мышления, появляется в качестве симультанных конфигураций символов сновидений.

При смещении **нулевой ступени**<sup>32</sup> (или «исходного уровня») (де-)кодирования с мотивного уровня на уровень лексем и морфем (и сверх того на фонетическую, ритмико-просодическую структуру) коренным образом изменяется референциальная функция вербальных выражений: в то время как в словесном искусстве изоляция отдельных морфем **внутри** границ лексемы (морфологическая структура) создает новые семантические связи (новые архисемы<sup>33</sup>) и тем самым новый автономный поэтический «мир», в перспективированном повествовании и речах выискиваются **между** лексемами или мотивами новые комбинации, причем отдельные слова функционируют только как метонимичные «partes pro totum» (как синекдохи) и «totum» представляет ту модель действительности, которая симулируется с помощью нарративных перспектив<sup>34</sup>.

Трансформация слово → текст или исходная формула → сюжетная реализация осуществляется на промежуточных ступенях или стадиях развертывания, которых может быть больше или меньше в зависимости

<sup>30</sup> См.: [Шкловский, 1925а, с. 21–55].

<sup>31</sup> См.: [Freud, 1961b].

<sup>32</sup> См.: [Лотман, 1970].

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> См.: [Шмид, 2008, с. 107–137].

от степени сложности исходной фигуры или самого «реализата». В данном изложении я могу только наметить типичную иерархию этих стадий развертывания и упомянутых корреляций с процессами гетерогенного текстопорождения. В любом случае возможна целая иерархия имплицитующих друг друга текстовых типов и родов, которые в зависимости от системы их проявления или их конкретного перформанса в определенном периоде и от заданного коммуникативного пространства – могут восприниматься как **исходные** или **итоговые жанры** (процессов реализации).

В начале шкалы развертывания стоят те тексты чистого словесного искусства, которые представляют не увиденный далее продукт «каламбура» и / или семантической фигуры, причем сюжет реализата функционально доминирует над частично в нем действующими закономерностями нарративации и (риторической) стилизации и тем самым меняет их функцию на подчинительную. Будучи представленными и воспринимаемыми как «итоговые жанры», принадлежат такие краткие жанры хорошо развитой в каждом языке системе «паремиологии», т. е. так называемым «малым формам» (идиома, речевой оборот, пословица, анекдот, загадка, мифема и т. д.)<sup>35</sup>. Затем эти итоговые жанры на дальнейших стадиях развертывания могут быть подведены к исходным жанрам повествовательных или лирических текстов.

Но параллельно этой вне- и предхудожественной «паремиологии» развиваются также и внутри литературы тексты словесного искусства, которые свободно реализуют неисчерпаемый потенциал каламбура (или паронимазии, анаграммы и т. д.) и семантических фигур и сплетают во все новые мотивные ряды полученных таким образом реализатов. Так, наряду с канонизированной в разговорной речи, фольклоре, в социолектах и диалектах «паремиологии» образуется чисто поэтическая, так сказать, «идеолектальная», окказиональная «паремиология» (собранная в культурном сознании как «богатство цитат» и запас аллюзий), которая принимает, с точки зрения традиционной идиоматики, фразеологии и «анекдотики», первенствующий **катахретический**, неузуальный характер<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Анализ паремий (как исходных формул для развертывания более объемных, сложных текстов) образует важное ответвление в исследовании модернистской поэтики. Новаторскими для паремиологии в Советском Союзе являются работы Л. Г. Пермякова [Пермяков, 1970; 1979], которые сейчас частично доступны также и в немецком издании (см. специальный выпуск 3-4 журнала по семиотике (Kadikas / Code, 1984), а также сборник В. Айсмана, П. Гржибека (Semiotische Studien zum Rätsel, Simple Forms Reconsidered II. Hg. W. Eismann, P. Grzybek (Bochumer Beiträge zur Semiotik). Bochum, 1987). О реализации пословиц в повествовательных текстах см. работу В. Шмида [Schmid, 1982].

<sup>36</sup> Согласно В. Жирмунскому, «актуализируя наглядное представление, зрительный образ, скрытый в потенциальном состоянии в каждой отдельной части

Принцип развертывания<sup>37</sup> вербальных исходных фигур до фразеологических микросюжетов<sup>38</sup> (речевые обороты, пословицы, изречения, игра слов и т. д.) и далее до риторических или нарративных малых жанров (анекдоты, басни, новеллы, сказки и т. д.) базируется на трансформации семантических оппозиций и конфигураций исходной фигуры до интеракций актантов, т. е. до **актантialisации**<sup>39</sup> семантических отношений. Полисемия исходной фигуры реализуется как «ступенчатый процесс», как центробежный или центростремительный мотивный ряд, причем «растворению» внутренне присущего исходной фигуре противоречия препятствуют постоянно возникающие новые сопротивления, искажения, ложные представления, заблуждения и т. д. Эти сопротивления или «помогательные акции» [Пропп, 1928] также могут быть актантialisированы, персонализированы, например, в качестве антагонистов (или «помощников»), которые либо препятствуют, либо содействуют протагонисту. Итак, развернутые до мотивов семантические единицы исходной фигуры могут либо в качестве «объектов» (предметов), либо в качестве живых «субъектов» (животные, люди, неземные существа) быть пассивными или активными.

Однако **амплифицирование**, расширение исходной фигуры до микросюжетов и малых жанров может достигаться не только путем постоянного введения сопротивлений («торможения» и замедления конечной нейтрализации), но также путем сплетения друг с другом двух или нескольких исходных фигур. Это «множественное развертывание» не только чаще

---

словесного построения, мы получаем сложное целое – с логической точки зрения внутренне противоречивое, иррациональное» [Жирмунский, 1921, с. 115]. В качестве катахрезы развертывание вербально понятого лексического значения на уровне фикционального действия всегда «немотивированно», антиреалистично, что вообще делает его центральным эстетическим принципом модернизма. О роли катахрезы в авангарде см. также: [Деринг-Смирнова, Смирнов, 1980]; специально о катахрезе см.: [Смирнов, 1986].

<sup>37</sup> «Метаморфоза» как особая форма развертывания анализируется Р. Якобсоном [1972; 1987в]. О метаморфозе как архо-примитивной форме инкорпорации и коммуникации в мифопоэзии В. Хлебникова см.: [Hansen-Löve, 1987a].

<sup>38</sup> Прием «реализуемых метафор» неоднократно анализировался как «оживление» и тем самым как остранение речевой фигуры, доведенной до автоматизма [Винокур, 1943; Томашевский, 1927; Жирмунский, 1921]. Метафора в этом качестве пользовалась в русском авангарде плохой репутацией и отождествлялась с поэтикой символизма (и романтизма), против которой велась борьба. С этой точки зрения, возможным было только остраненное использование метафоры, при котором основным приемом деформации была именно дословно взятая, реализованная метафора.

<sup>39</sup> О превращении семантических элементов какого-либо выражения в действующих лиц повествовательного текста (актантialisация), а также о превращении объектов в предметы действия см.: [Greimas, 1971; 1972].



встречается, чем линейная реализация одной единственной исходной фигуры, но оно может комбинироваться с мотивами, не (или же только отдаленно) представляющими продукт реализации. Это вполне могут быть мотивы, целью которых не является напрямую содействовать процессу развертывания, т. е. в качестве составных фикциональной модели действительности прагматически «оправдывать» мотивы, развернутые из лингвистической реальности исходной фигуры, как бы придавать им «реалистические рамки».

Комбинацию обоих типов мотивов (т. е. «вербальных мотивов» и нарративно-фикциональных мотивов), в результате которой возникают сложные сюжеты, трудно анализировать потому, что в ходе развития такого текста, как правило, происходит смена доминанты, т. е. определенные пассажи нужно читать, используя ключи языкового мышления, другие же – с использованием знаков нарративизации (или других текстовых функций).

**Персонификация**<sup>40</sup> как сложнейшая форма превращения семантических фигур в нарративные имеет свои корни в мифомагическом «переносе» («проекции») признаков оживления или одушевления на неодушевленные организмы или физические объекты и, более того, на абстрактные феномены и ситуации – вплоть до абстрактно-теоретических понятий, концепций, моделей и кодов. В первом случае можно говорить о **гетерореализации** (тематизированных «реалиях»), во втором об **автореализации** (тематизированных и индексированных структурных признаках или правилах кодирования)<sup>41</sup>. Неоднократно появляются оба типа реализации скомбинированными; исходная фигура изображает тогда семантический сдвиг или перенос между вещественно-конкретным и абстрактно-теоретическим порядком. Тогда сам автор начинает здесь действовать в качестве персонификации поэзии или определенной поэтологической модели, развертываемой в самом тексте.

Так, например, авторефлексивные высказывания, которые были (предварительно) сформулированы в (нехудожественных) теоретических курсах, могут входить в текст в качестве **исходных моделей**, основные признаки которых (теоретические «ключевые понятия», постулаты, лозунги) – часто вербализованные уже в абстрактном дискурсе в качестве понятийных метафор – теперь реализованы как вещественные метафоры («овеществлены») и сплетены с другими поэтическими мотивами. Вспом-

---

<sup>40</sup> Согласно Р. Якобсону [1972; 1987в], «персонификация» является дальнейшим развитием анимистического оживления предмета, т. е. превращения вещей в животных или людей.

<sup>41</sup> Многочисленные примеры тому предлагает поэзия Хлебникова (ср. в этой связи типичную для всего авангарда попеременную трансформацию «текстов» (или книг, языковых знаков) в «мир» (в биосферу) и *vice versa* [Hansen-Löve, 1985, S. 27–88]).

ним футуристские понятийные метафоры «оживление вещей», «воскресение слова» (или «вещей») «из мертвых» или «восстание вещей», тематизирующих тот прием (и его теоретический фон), которым конструируется и структурируется сам текст (в котором о нем идет речь). Таким образом поэтические приемы на деле персонифицируются до настоящих «героев» литературы (литературоведения)<sup>42</sup>.

Именно образный способ выражения теоретического дискурса самих поэтов (к примеру, футуристов или предыдущего поколения символистов в России) создал богатый запас абстрактно-теоретических исходных фигур, которые могли быть конструктивно развернуты в поэтический текст: поэтический текст является более или менее явной (авто-)реализацией своей модели, в некоторых случаях перед нами настоящие модели «литературно-теоретических парабол», «фабула» которых служит просто предлогом для развития (концептуальной) исходной фигуры<sup>43</sup>.

Одна из центральных теоретических «метафор» модернизма, взаимозаменяемость категорий «искусство» (или «теория искусства») и «жизнь» (или «реальность») как «реализация» искусства и его модели, образует исходную фигуру тех «поэтологических» стихов, поэм и нарративов, которые играют огромную роль для авторефлексивного самовыражения всякого искусства и всякой культуры. Впечатляющими являются те «поэтологические (авто-)реализации», ключевая и исходная фигура которых создается самим процессом реализации (упомянутая выше коррелятивность «слова» и «вещи», семиозиса и десемиозиса, абстрагирования и конкретизации, опосредованности и непосредственности и т. д.).

Другая, впрочем древняя проблематика философии языка и лингвистики, дифференциация **имени**<sup>44</sup> и вербального обозначения, номинации и денотации, может стать исходным пунктом актов реализации и персонификации, которые типичны для словотворчества символизма и авангарда. В мифопоэтическом языковом мышлении традиционная индексная функция имени (и вытекающая из этого абсолютная заменяемость и обобщенность номинации) замещается семантизацией и оноματοпоэтической функционализацией имени. Однако гротескно-комической функцией «говорящего имени» (например, у Гоголя) не ограничиваются, а обобщают этот процесс и его гротескно-карнавальную традицию до корнящегося в мифопоэтическом языковом мышлении восприятия всех обозначений вещей и лиц **как** (иконографических) имен. Восприятие обозначения вещи

<sup>42</sup> См.: [Якобсон, 1972, с. 33; 1987в, с. 275].

<sup>43</sup> Это относится, например, к рассказу Льва Лунца «Ненормальное явление» (1922), сюжет которого и использованный в нем стилистический прием реализуют соответствующие теоретические концепты формалистов и группы писателей «Серапионовы братья». См. об этом: [Hansen-Löve, 1978b].

<sup>44</sup> Поэзия в качестве имятворчества является центральной парадигмой всего модернизма (см. об «Ономапоэтике» в этом смысле: [Hansen-Löve, 1988]).

как «имени вещи» придает объекту, с которым в иных случаях обходятся как с неживым «предметом», «одушевленный», личностный статус, тогда как путем овеществления имен лиц (их имагинативной конкретизации) обозначение одушевленных субъектов как бы переименовалось до «персонификации» вербальных фигур. В крайнем случае литературный «герой» оборачивается просто реализацией или персонификацией своего имени, которое стало его «судьбой», которое заранее «in puse» запрограммировало его участь.

С этой точки зрения, имя в словесном искусстве служит не только семантизации жестовых и характерных признаков (его носителя), семантизированных в звуковой символике (а также звуковой семантике) слова (Акакий Акакиевич, Лолита, Чичиков, Фауст; Гоголь, Пушкин, Крученых и т. д.), в языковом мышлении господствует тенденция воспринимать **все** вербальные обозначения как «имена». От этого недалеко до архаичного представления (к примеру, Хлебников<sup>45</sup>), что существует якобы «язык вещей», что вещи общаются друг с другом, так сказать, посредством их «имен», соответствующих их сущности, и не являются при этом **объектами** внешнего обозначения говорящего человека: не человек дает «вещам» их имена, а творец языка **открывает** истинные имена вещей, внимая их «разговору», который они непрерывно ведут между собой.

Исходя из этих как бы в «природе» найденных древних слов или имен поэт-демиург «развертывает» «языковую действительность», которую он противопоставляет языковой условности и ее культурно обусловленной «предметности». Отсюда вытекает убеждение, что посредством языкового обозначения передается одновременно также сущность и энергетическая сила созданного вещного мира, т. е. что можно «действовать» посредством языка (или, точнее говоря, в нем). Поэтому логично, что «высказывания» являются для мифопоэта «поступками»<sup>46</sup>.

Реализация не только представляет центральный генеративный принцип искусства слова и в своих рамках конструктивно подчиняет себе все другие, также присутствующие в тексте процессы, но она может появляться и в нарративных и риторических типах текста, где она, конечно же, будет доминировать в силу господствующих здесь принципов персонификации, стилизации и сюжетной логики (или риторической силлогистики); она образует как бы «вытесненный», имагинативный базис первичного нарративного текста.

Нарративный герой<sup>47</sup> является не просто «персонификацией» аспектов вербальной фигуры (т. е. как бы продуктом его создающего языкового

<sup>45</sup> См.: [Der dementierte Gegenstand..., 2008].

<sup>46</sup> О роли реализации в гротескной поэтике Гоголя см.: [Тынянов, 1969; 1977]; см. также: [Белый, 1934].

<sup>47</sup> Ю. Тынянов [Тынянов, 1965] различает «статического» и «динамического» героя и подразумевает под этим не что иное, как описанную здесь оппозицию

мышления), он, более того, сам владеет речью, которая его (в процессе автостилизации) представляет (т. е. фикционально «воображает»), как она делает понятными его позицию или ассоциируемый с ним фрагмент действительности. Слишком интенсивное проникновение процессов реализации в нарративную речь может быть «мотивировано» ограниченным состоянием сознания (наивность, опьянение, всякая внутренняя речь, галлюцинация, сон, поток сознания и т. п.); где эта мотивация снижается, а повествовательный акт децентрализуется и разлагается на кусочки, автоматически происходит смещение всей текстовой структуры в направлении «словотворчества» и языкового мышления.

Развитие повествовательного искусства в XIX в., прежде всего в психологическом реализме и натурализме, совершенно четко обнаруживает тенденцию отождествлять тип реализации с «внутренней речью» (героя или рассказчика) и его бессознательным языковым мышлением, в то время как внешнее изображение (и тем самым также и мотиваторные рамки представления «развернутой речи») определяется типом перспективированного повествования.

По мере того как постепенно внешнее изображение и тем самым мотивационные взаимосвязи мотивов все более делались зависимыми от внутреннего, психического развития героя, оказывалось возможным все большее отступление на задний план и в конечном счете упразднение перспективного оправдания «внутренней речи». Этот процесс может периодически и с меняющейся интенсивностью протекать также внутри повествовательного текста, так что, например, какая-нибудь нарративная мотивация в экспозиции вновь включается в финальные пассажи (конец главы или текста) и таким образом представляет для «поэтики развертывания» всего лишь «формальные» рамки<sup>48</sup>.

Какую систему в каждом отдельном случае взять в качестве доминирующей, именно в модернистской прозе не всегда можно заключить исходя только из текста. Уже в символизме, затем особенно в футуристском авангарде, стало непригодным классическое различение лирики и прозы, вспомним о таких произведениях, как «Улисс» Дж. Джойса или «Петербург» А. Белого, для которых термин «лирическая проза» настолько же

---

«персонификации» и «перспективизации»: в первом случае литературный персонаж является олицетворением вербальных реальностей (в крайнем случае своей собственной манеры говорить или даже своего имени), во втором случае его речь (его *сказ*) служит всего лишь характеристикой его типа, его мировоззрения, выявляющихся из его «позиции», которую он занимает в фикциональной истории, и из выбранных для этого средств повествовательной перспективы.

<sup>48</sup> О формалистской типологии форм *сказа* см.: [Hansen-Löve, 1978, S. 274–290; Тынянов, 1969; 1977; Эйхенбаум, 1969; 1969а; Виноградов, 1921; 1926].

непригоден, как и «прозаическая лирика»<sup>49</sup>. Во всяком случае решение будет зависеть от специфики господствующей системы жанров в определенный период, читается ли текст при помощи ключа, реализующего и нарративирующего кодирования, или же оба ключа функционируют «осциллирующе» или попеременно.

Сознательный (нарративный или риторический) дискурс намеренно проецирует условные знаки на заданную модель реальности; бессознательный же текст, напротив, является выражением (и психологическим симптомом) непроизвольного процесса семиозиса, саморасшифровка которого (лишенная сознательного намерения) только путем дополнительно толкования может получить связь с внеязыковой реальностью<sup>50</sup>.

Реализация в рамках сознательного говорения, развертывание до нарративных текстов паремиологических жанров, наряду с другими образующими «бессознательное» той или иной культуры, всегда означает «актуализирование» имажинативных систем, архаико-мифологический характер которых с кодом соответствующей модели действительности определенной эпохи представляется как «фантастика» [Лахманн, 2009]. Итак, если в «бессознательной речи» сна «оптатив», т. е. модус желания, становится «презенсом» (Фрейд)<sup>51</sup>, то «презенс» означает в этом случае не вполне временной уровень, а статус *hic et nunc*, который развертывает образ-желание до действия, «реальная» невозможность которого или рациональная, каузально-эмпирическая невероятность теряет силу.

Именно игра с несколькими типами декодирования, расположенными между обоими полюсами языкового и предметного, эмпирического мышления, составляет ту «многоплановость» нарративного сюжета, которая на текстовом уровне представляет соответствие «многозначности», полисемии семантических фигур. Но тем самым линейная, телеологическая сюжетная логика приобретает масштаб, который обычно обуславливает в языковом мышлении словесного искусства одновременную соотнесенность всех значений друг с другом. Эта многозначность, противодейст-

---

<sup>49</sup> А. Белый учитывает оба этих варианта, когда говорит о «поэзии-прозе» раннего Гоголя и о «прозо-поэзии» (сильно прозаизированной поэзии) Маяковского [Белый, 1934, с. 227].

<sup>50</sup> Концепция Фрейда о первичных и вторичных процессах, какой мы ее знаем из 7 главы «Толкования сновидений», была в России с начала века хорошо известна. Фрейд однозначно выводит вторичные функции из преодоления «трудностей / лишений жизни», тогда как в «первичном процессе» «энергия может свободно течь, так как она после механизмов смещения и конденсации (сгущения) беспрепятственно переходит от одного представления к другому» (см.: [Laplanche, Pontalis, 1973]. О нарративном развертывании сюжетов из шуток см.: [Фрейд, 1961а, с. 133]. Реализация «дословного восприятия» в психоаналитическом и терапевтическом процессе служит «рассимволизации символов, расшифровке и разгадке послания» (см.: [Starobinski, 1973, S. 20]).

<sup>51</sup> См.: [Freud, 1961b].

вующая линейному перспективированию, как бы «семантизирует» структуру сюжета до энigmatичной комбинации, которая ребусно иконизирует ответ на ту **загадку**<sup>52</sup>, которая заключена в исходной фигуре и которая в качестве раскрытия глубокой «тайны» сопряжена с чисто нарративной разгадкой (синтагматическая «нейтрализация») открытой исходной проблемы или даже доминирует над ней.

**Энтелехия** сюжетной логики настроена на финальную разгадку противоречия в модели реальности, которая представляется фиктивно (так же, как и силлогистика риторического дискурса находит свою нейтрализацию в решении гипотетического начального вопроса в конце текста); сюжетная же реализация, наоборот, опускается до исходной формулы, образующей архетипический, культурно-типический или мифопоэтический «источник» сюжетной реализации. В тех жанрах, которые процесс разгадки ставят в центр (тривиальная «занимательность сюжета», например, в приключенческом или детективном романе), этот источник может быть редуцирован до простого «повода» для сюжетного развертывания и введения мотивов и тем самым превращен в чистую условность. В этих (совсем не редких) случаях декодирование сюжетной логики – также без знания исходной фигуры и ее всевозможных мифопоэтических связей – не страдает, даже если речь идет о весьма неполном чтении литературного текста.

Предложенное здесь принципиальное различие двух типов реализации, а именно «каламбурной реализации» (в соответствии с формалистской моделью: трансформация «формального параллелизма» в «смысловой», «психологический параллелизм») и реализации семантической фигуры (метафора, метонимия, оксюморон и т. д.), последовательно ведет также к различению типов развертывания, которые – исходя из терминологии В. Шкловского – можно было бы обозначить как «развернутая параллель» (тип сюжета I) и «сюжет разгадка» (тип сюжета II)<sup>53</sup>.

Тип сюжета I пребывает в рамках словесного искусства или словотворчества в прямом смысле, это значит, что в качестве конструктивного или генеративного принципа модель развертывания доминирует над моделью нарративно-перспективного «развития» (*evolutio*), тогда как тип сюжета II – который, впрочем, представляет как генетически, так и типологически новую форму – **нарративизирует** семантическую оппозицию и конфигурацию исходной фигуры, т. е. подчинен сюжетной логике и перспективе (во всяком случае, в рамках поверхностной структуры текста).

<sup>52</sup> О «сюжете загадки» см: [Шкловский, 1925а, с. 56–96; Hansen-Löve, 1978].

<sup>53</sup> Об этой типологии нарративных структур действия (сюжетов) см. классическое представление у В. Шкловского ([Шкловский, 1923; 1925б]), где все мыслимые формы действия повествовательной прозы возводятся до развертывания сюжета из параллелизма, с одной стороны, и из формулы разгадки, с другой стороны. См. об этом также: [Ханзен-Леве, 2001].

Шкловский оба типа реализации и тем самым сюжета размещает в виде конструктивной иерархии, понимая развертывание «метафорического ряда» (семантической фигуры, типа I) как «надстройку» или «ответвление» того «первичного» ряда, который образуется при реализации каламбура. «Метафорические ряды» (и их развертывание) представляют как бы подвесные мосты между языковыми и сюжетными процессами, между словесным и текстовым уровнями. И только эти «вторичные ряды» (развертывание фигур) образуют исходную точку для развития «реальных рядов», которые фиктивно репрезентируются сюжетной логикой и структурой повествовательных точек зрения и перспективики. Этот III уровень развертывания текста преобразует словесную и сюжетную реализацию (т. е. оба типа сюжета) в нарративный дискурс, в рамках которого стереоскопично и стереофонично представляются и **эстетизируются** имажинативная и фиктивная система, языковая и сюжетная логика, бессознательная и сознательная речь. Эта **третья** позиция рефлектирующего рассказчика обеспечивает вообще только в большой повествовательной форме идентичность и целостность про- и регрессивных процессов сознания, имажинативной памяти и фиктивного (по синтагматической временной оси перемещающегося) воспоминания, мифопоэтического развертывания и исторического развития.

Именно упомянутая взаимная релятивизация (эстетизация, «секуляризация») мыслительных и психических функций, типов вербального опыта до конструктивных принципов создает предпосылку для их художественного функционирования, так же как представленные выше акты де- и ресемантизации обеспечивают условность (игровой системный характер) культуры.

Тип сюжета I замещает или деформирует психологическую («внутреннюю») «мотивацию» введения и сплетения мотивов структурной («внешней») «мотивацией» синтагматической комбинаторики (позитивный / негативный параллелизм, «ступенчатость», редупликация и т. д.); сюжет **иконизирует** всякий тип реализации I (каламбур), который создает исходную фигуру. В рамках или на фоне развитого искусства психологического повествования, виртуозно распоряжающегося процессами (центрально-)перспективного моделирования пространства и времени, крайне «формальный» характер этого типа сюжета действует особенно провокационно и нередко создает впечатление слепо господствующей, параноидной навязчивости повторений и схожестей, накладывающей отпечаток на действия персонажей и их речь. На этот марионеточный и масочный характер «автоматически» протекающей программы этого типа сюжета (именно в контексте гротескно-карнавальной традиции) неоднократно указывалось.

Тип сюжета II развертывает семантическую фигуру, в которой опущен элемент (в начале или в конце) и поэтому требуется разгадка (в соответст-

вии с этим «сюжет разгадка»). Однако эта фигура загадка выстраивает противоречие не по **горизонтали**, в качестве оппозиции двух антагонистических положений, но в качестве «сдвига» или замещения двух гетерогенных семем или же парадигм, которые располагаются по **вертикали**, занимая по отношению друг к другу доминирующую или подчинительную позицию; при этом в исходной фигуре (или исходной риторической гипотезе) один из элементов присутствует, другой отсутствует, и поэтому необходимо его заместить. Эта семантическая вертикальность и «аналитический характер» фигуры (отсутствие подлежащего замещению элемента) представляется в типе сюжета II как горизонтальность: то, что необходимо возместить (искомое, спрятанное, тайное, вытесненное), удалено от своей синтагматической начальной и конечной позиции, действие **предшествует** причине (инверсия «логики» сюжета, *husteron-proteron*), которую нужно вскрыть, исходя из характера действия.

В то время как в типе сюжета I «комизм слова» исходной фигуры разворачивается до «комизма ситуации», то уже в самих основах типа сюжета II заложен «комизм ситуации» (прагматическое противоречие внеязыковой действительности, «развертываемое» до семантической фигуры), неожиданная разгадка которого превращается в сюжет. Исходная фигура, таким образом, представляет собой «одночленный параллелизм» (Ханзен-Леве, 2001), который либо задает второй член (разворачивается в сюжете как «опущение» в начальной экспозиции), либо первый член отсутствует и разворачивается как «опущение» финальной конструкции, нулевой финал.

Декодирование развертываемых сюжетов можно обозначить как «обратное чтение», как вид **рекодирования**, при котором реконструируется и рекапитулируется первоначальная конфигурация исходной фигуры или исходных мифов. Это чтение ориентировано не на «телос», к которому с экспозиции необратимо стремится нарративный сюжет, цель, как бы наготове держащая «разгадку» той загадки, которую ставит исходная фигура. В сюжете, развертываемом из одной из таких фигур, комбинация мотивов представляет «иконически» ту загадку, тайну, ту «шутку», которую он расшифровывает в совокупности. Декодирование происходит тогда в конце текста, в том финальном пассаже сюжета, который предлагает нейтрализацию представленных противоречий и антагонизмов (выступающей в качестве основы «фабулы»); в отличие от этого «тайна» или «шутка» сюжета реализации иконизирована одновременно во всех его звеньях и может быть разгадана только открытием «причины текста» (будучи сжатой в исходной формуле).

Всякая реализация всегда представляет собой по типу семиозиса **проекцию** знаковых сцеплений через первичный акт (на уровне бес- и предсознательного языкового мышления) в сферу сознательного говорения, наделяющего первичные исходные фигуры (от архетипической через



культурную до индивидуальной символизации) вторичной актуализацией, конкретизацией (в ходе интерпретации).

Но над «ахроничной» функцией реализации располагается также **диахроничная** функция, которая появляется, с точки зрения языкового мышления, как генетическое «вырастание» одного текста из другого текста, выступающего соответствующим исходным жанром. Вообще один текст может стать исходной фигурой или жанром другого текста только тогда, когда он через многообразные промежуточные ступени «формализованной» передачи (его пересказывания и дальнейшей передачи содержания, его пародирующей имитации, его преобразования в другие виды передачи информации и т. д.) снова будет **свернут** в краткую (паремиологическую) формулу, которая, в свою очередь, образует исходный пункт для дальнейших реализаций.

Это явно генетическое представление диахронного «порождения» противостоит восприятию диахронии как **коммуникации** и перекодирования между гетерогенными культурными и текстовыми системами, связанными друг с другом в результате **интертекстуальной** тематизации (цитата) и / или аллюзии. Неслучайно эта на коммуникацию ориентированная концепция выбрала понятийную метафору «диалога» (между текстами)<sup>54</sup> как образное выражение для интертекстуальности (в том числе и диахронической). В этом понимании можно тип реализации текстопроизводства рассматривать как диахронический фактор эволюции жанров, так как некогда из исходной формулы развернутый сюжет (какого бы типа он ни был), со своей стороны, может быть снова «свернут» в конечную формулу, которая потом вновь является исходным пунктом для дальнейших развертываний. Этот процесс по своей структуре соответствует той динамике, которая «канонизирует» текстовый код до жанрового и культурного кода, становящегося опять-таки фоном и обычной предпосылкой для коммуникации в отношении других (последующих) текстов. Но в то время как в этой **коммуникативной** эволюционной модели, представляющей коррелятивность кода и сообщения как обратную связь, воплощается трансформация «старого», данного, привычно кодированного в «новый», искомый, инноваторский код, диахроническая модель развертывания нацелена регрессирующе на **обратный** процесс реализации (от «нового» к «старому», от в данный момент современного к архаичному, от исторического к ахроничному сознанию). Это – восстановительное чтение, которое как бы **деволюционно** «считывает» историю литературы и культуры, словно при этом – в мифопоэтическом смысле – речь идет о вариативных развертываниях одного единственного исходного текста, метафорой которого является сам языковой мир<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> См. сборник: [Dialog der Texte, 1983].

<sup>55</sup> Трансформация принципиально пространственной структуры мифа во временную нарративных сюжетов (а также в их причинно-временную логику) основа-

## Список литературы

- Белый А.* Мастерство Гоголя. Исследование. М.; Л., 1934.
- Брик О.* Звуковые повторы // Поэтика. Пг., 1919.
- Веселовский А.* Психологический параллелизм поэтического стиля // Историческая поэтика. Л., 1940.
- Виноградов В.* Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // Начала. 1921. № 1. С. 82–105.
- Виноградов В.* О задачах стилистики (наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума) // Русская речь. 1923. № 1.
- Виноградов В.* Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926.
- Винокур Г.* Маяковский – новатор языка. М., 1943.
- Деринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П.* Исторический авангард с точки зрения эволюции художественных систем // Russian Literature. Amsterdam. 1980. VIII-V. С. 403–468.
- Жирмунский В.* Поэзия Александра Блока // Об А. Блоке. СПб., 1921. С. 65–166.
- Жолковский А. К.* Порождающая поэтика в работах С. М. Эйзенштейна // Sign – Language – Culture. Paris: The Hague, 1970.
- Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Из предыстории советских работ по структурной поэтике // Труды по знаковым системам. Тарту, 1967. № 3.
- Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Поэтика выразительности. Сборник статей // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1980. Sonderband 2.
- Иванов В.* Борозды и межы. Опыты эстетические и критические. М., 1916.
- Кандинский В. В.* К вопросу о форме // Синий всадник / Под ред. В. Кандинского, Ф. Марка. М., 1966.
- Лахманн Р.* Дискурсы фантастического. М., 2009.
- Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970.
- Максимов Д. Е.* О мифопоэтическом начале в лирике Блока (предварительные замечания) // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник. Тарту, 1979. Вып. 3. С. 3–33.
- Мелетинский Е.* Поэтика мифа. М., 1979.

---

тельно исследовалась в русской теории литературы Ольгой Фрейденберг [1936; 1978]. См. обобщающую работу об этом у А. Ханзен-Леве ([Hansen-Löve, 1987a; 1987b]). Если мифическое мышление понимает (вербальное) выражение всегда дословно, то постемифическое мышление ориентировано на метафорику и функциональность, т. е. на формы переноса значения и абстрагирования от конкретно-вещественного понимания (вербальных) знаков (см.: [Hansen-Löve, 1987a; 1987b]).

Миц З. Г. Понятие текста и символическая эстетика // Материалы все-союзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1974. Вып. 1 (5).

Пермяков Л. Г. От поговорки до сказки. М., 1970.

Пермяков Л. Г. Пословицы и поговорки народов востока. Систематизированное собрание изречений двухсот народов. М., 1979.

Пропт В. Морфология сказки. Л., 1928.

Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция художественных систем. Л., 1977.

Смирнов И. П. Катахреза // Russian Literature. Amsterdam. 1986. XIX (1). С. 57–64.

Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1927.

Тынянов Ю. М. Проблема стихотворного языка. (Л., 1924). М., 1965.

Тынянов Ю. М. Достоевский и Гоголь. К теории пародии // Texte der Russischen Formalisten. München, 1969 [1924]. С. 300–371. (То же: Тынянов Ю. М. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 198–226.)

Флоренский П. У водоразделов мысли. М., 1990.

Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л., 1936.

Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1978.

Ханзен-Леве О. А. Вещь – предмет – овеществление // Pojmovnik ruske avangarde. 1989. № 8.

Ханзен-Леве О. А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.

Шкловский В. Б. О теории прозы. М.; Л., 1925а.

Шкловский В. Б. Развертывание сюжета. М.; Л., 1925б.

Шкловский В. Б. Пять человек знакомых. М., 1927.

Шкловский В. Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Texte der russischen Formalisten. München. 1969 [1921]. Т. 1. С. 36–121. (То же: Шкловский В. Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // О теории прозы. М., 1983. С. 26–62.)

Шмид В. Нарратология. М., 2008.

Эйхенбаум Б. Как сделана <Шинель> Гоголя // Texte der russischen Formalisten. München 1969 [1919]. С. 123–159. (То же: Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969а. С. 306–327.)

Якобсон Р. О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М., 1983. С. 462–482.

Якобсон Р. О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987а. С. 324–338.

Якобсон Р. О. О художественном реализме // Texte der russischen Formalisten. München. 1969. Т. 1. С. 372–391. (То же: Якобсон Р. О. О художест-

венном реализме // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987б. С. 387–393.)

*Якобсон Р. О.* Новейшая русская поэзия // Texte der russischen Formalisten. München. 1972 [1921]. Т. 2. С. 18–135. (То же: *Якобсон Р. О.* Новейшая русская поэзия. Набросок первый: подступы к Хлебникову // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987в. С. 272–316.)

*Chlebnikov V.* Werke. Poesie. Reinbek bei Hamburg, 1972. Bd. 1.

Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit. Hg. A. Hennig, G. Witte // Wiener Slawistischer Almanach. Wien; München. 2008. Sonderband 71.

Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Hg. W. Schmid, W.-D. Stepel // Wiener Slavistischer Almanach. Wien, 1983. Sonderband 11.

*Freud S.* Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten // Gesammelte Werke. [1905]. Frankfurt/Main, 1961a. Bd. 6.

*Freud S.* Die Traumdeutung // Gesammelte Werke. [London, 1942]. Frankfurt/Main, 1961b. Bd. 2/3.

*Goepfert H. C.* Sprache und Psychoanalyse. Reinbek bei Hamburg, 1973.

*Greimas, A.* Structurale Semantik. Braunschweig. 1971.

*Greimas, A.* Elemente einer narrativen Grammatik // Strukturalismus. Köln. 1972.

*Günther H.* Struktur als Prozeß. Studien zur Ästhetik und Literaturtheorie des tschechischen Strukturalismus. München, 1973.

*Hansen-Löve A. A.* Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien, 1978.

*Hansen-Löve A. A.* Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. 1983. S. 291–360.

*Hansen-Löve A. A.* Die Entfaltung des 'Welt-Text'-Paradigma in der Poesie V. Chlebnikovs // Velimir Chlebnikov. Stockholm, 1985.

*Hansen-Löve A. A.* Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus // Poetica. 1987a. Bd. 19. Ht. 1-2. S. 88–133.

*Hansen-Löve A. A.* Zur Mythopoetik des russischen Symbolismus // Mythos in der Slawischen Moderne. 1987b. S. 61–104.

*Hansen-Löve A. A.* Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm // Wiener Slawistischer Almanach. 1988. Bd. 21.

*Holenstein E.* Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus. Frankfurt/M., 1975.

*Kloepfer R.* Poetik und Linguistik. München. 1975.

*Laplanche J., Pontalis J.-B.* Das Vokabular der Psychoanalyse. 1973. 2 Bände. Frankfurt/M.

Mythos in der slawischen Moderne // Wiener Slawistischer Almanach. Wien. 1987. Sonderband 20.

*Schmid W.* Diegetische Realisierung von Sprichwörtern, Redensarten und semantischen Figuren in Puškina's «Povesti Belkina» // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 10. S. 163-196.

*Starobinski J.* Psychoanalyse und Literatur. Frankfurt/M., 1973.

*Zholkovsky A.* Themes and Texts. Toward a Poetics of Expressiveness. Ithaca, London, 1984.

### Article metadata

*Title:* Unfolding, Realization

*Author:* A. A. Hansen-Löve

*Author's e-mail:* aage.hansen-loeve@slavistik.uni-muenchen.de

*Author affiliation:* Ludwig-Maximilians-Universität München, Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften

*Abstract.* The terms “unfolding” and “realization” were widely used by the formalists. In this article, Aage Hansen-Löve provides a summary of the formal school's use of these terms and develops them further into a universal ontological concept. The author treats the word (as opposed to narration) as the primary unit of a literary structure and, in doing so, deemphasizes the plot-fabula substrate of the text. It goes without saying that the formal and avant-garde approaches to text tend to look for poetic meanings at the word level rather than the plot-motif level. They do so by focusing on a word's phonetic, grammatical and other formal qualities, the word in and of itself, the logos which is able, in a *pars pro toto* fashion, to symbolize or iconically represent the meaning of speech, language or utterance. Thus, the art of the word (*Wortkunst*) is counterposed to the art of narration (*Erzählkunst*).

The author's emphasis on the primacy of the word over narration tends to divorce the word from its denotation by hampering the habitual mental transition from words to the reality objects that they relate to. At the same time, such approach makes words themselves more “objective”, in line with the general tendency of art, especially the avant-garde art, to turn words into objects. The “dematerializing” departure from denotation sets in motion the mechanism of language reflection and uncovers the deep archaic and paremiological layers of language where the unconscious, the dream-like, the absurd becomes more evident than the habitual visible objects that are normally associated with direct lexical meanings of words. Consequently, the “unfolding” is understood not as a one-time resultative event that involves a subject and an object (i.e., something unfolding into something else) but rather as a form of existence of language where it continuously renews itself, similar to a live organism. This is true of the purely linguistic stratum of language which contains a primordial paremiological seed capable of germination (hence Hansen-Löve's characteriza-

tion of the word as a seed), but it is also true of the poetic language which lends to words the ability of infinite splitting of meaning and engenders the infinite semantization and re-combination of the micro-units of meaning that result from the split.

The “realization” comes into play when the textual micro-units become objectivized through the processes of personification, embodiment and naming. The article’s title deliberately puts together “unfolding” and “realization” as these are similar and mutually dependent phenomena. While the author characterizes “realization” as “the generative principle of the art of the word”, towards the end of the article he also proposes to utilize both “realization” and “unfolding” as chronological instruments that take measurements of the currents of recoding and diachrony as these flow through culture, language and texts, contributing to their greater perception and understanding.

*Key terms:* avant-garde, formalism, Roman Jakobson, realization, unfolding, Wortkunst, Erzählkunst, narration, name, desemantization, simultaneity, successivity, personification, embodiment, diachrony.

*Reference literature (in transliteration):*

*Belyj A.* Masterstvo Gogolja. Issledovanie [Mastery of Gogol. Researches]. M.; L., 1934.

*Brik O.* Zvukovye povtory [Sound repetitions] // Pojetika [Poetics]. Pg., 1919.

*Veselovskij A.* Psihologicheskij parallelizm pojeticheskogo stilja [Psychological parallelism of poetic style] // Istoricheskaja pojetika [Historical poetics]. L., 1940.

*Vinogradov V.* Sjuzhet i kompozicija povesti Gogolja «Nos» [Plot and composition of the story Nose] // Nachala [Beginnings]. 1921. № 1. S. 82–105.

*Vinogradov V.* O zadachah stilistiki (nabljudenija nad stilem Zhitija protopopa Avvakuma) [About the tasks of stylistics. Notes on the style of the legend of Avvakum] // Russkaja rech' [Russian speech]. 1923. № 1.

*Vinogradov V.* Jetjudy o stile Gogolja [Essays about Gogol style]. L., 1926.

*Vinokur G.* Majakovskij – novator jazyka [Mayakovskiy – innovator of language]. M., 1943.

*Dering-Smirnova I. R., Smirnov I. P.* Istoricheskij avangard s točki zrenija jevoljucii hudozhestvennyh sistem [Historical avant-garde from the view of evolution of fiction systems] // Russisan Literature [Russian literature]. Amsterdam. 1980. VIII-V. S. 403–468.

*Zhirmunskij V.* Pojezija Aleksandra Bloka [Poetry of Alexander Blok] // Ob A. Bloke [About A. Blok]. SPb., 1921. S. 65–166.

*Zholkovskij A. K.* Porozhdajushhaja pojetika v rabotah S. M. Jeizenshtejna [Generative poetics in the works of Eisenshtein] // Sign – Language – Culture. Paris: The Hage, 1970.

*Zholkovskij A. K., Shheglov Ju. K.* Iz predystorii sovetskih rabot po strukturnoj pojetike [From prehistory of soviet works on structural poetics] // Trudy po znakovym sistemam [Works on sign systems]. Tartu, 1967. № 3.

*Zholkovskij A. K., Shheglov Ju. K.* Pojetika vyrazitel'nosti. Sbornik statej [Poetics of expressiveness. Collected works] // Shhiener Slashhistischer Almanach. Shhien, 1980. Sonderband 2.

*Ivanov V.* Borozdy i mezhi. Opyty jesteticheskie i kriticheskie [Grooves and boundaries. Experiences of esthetics and criticism]. M., 1916.

*Kandinskij V. V.* K voprosu o forme [To the question of form] // Sinij vsadnik [Blue horseman] / Pod red. V. Kandinskogo, F. Marka. M., 1966.

*Lahmann R.* Diskursy fantasticheskogo [Discourses of fantastics]. M., 2009.

*Lotman Ju. M.* Struktura hudozhestvennogo teksta [Structure of the fiction text]. M., 1970.

*Maksimov D. E.* O mifopojeticheskom nachale v lirike Bloka (predvaritel'nye zamechanija) [About mythpoetic source in Blok's poetry (preliminary notes)] // Tvorchestvo A. A. Bloka i russkaja kul'tura HH veka. Blokovskij sbornik. Tartu, 1979. Vyp. 3. S. 3–33.

*Meletinskij E.* Pojetika mifa [Poetics of myth]. M., 1979.

*Minc Z. G.* Ponjatie teksta i simvolicheskaja jestetika [The concept of text and symbolic esthetics] // Materialy vse-sojuznogo simpoziuma po vtorichnym modelirujushhim sistemam [Materials of the symposium on secondary modelling systems]. Tartu, 1974. Vyp. 1 (5).

*Permjakov L. G.* Ot pogovorki do skazki [From proverb to the fairy tale]. M., 1970.

*Permjakov L. G.* Poslovcy i pogovorki narodov vostoka. Sistematizirovanoe sobranie izrechenij duhsot narodov [Proverbs and sayings of the peoples of East. Systematic collected sayings of 200 peoples]. M., 1979.

*Propp V.* Morfologija skazki [Morphology of fairy tale]. L., 1928.

*Smirnov I. P.* Hudozhestvennyj smysl i jevoljucija hudozhestvennyh system [Fictional message and evolution of fictional systems]. L., 1977.

*Smirnov I. P.* Katahreza // Russian Literature [Russian literature]. Amsterdam. 1986. HIIH (1). S. 57–64.

*Tomashevskij B.* Teorija literatury. Pojetika [Theory of literature. Poetics]. M.; L., 1927.

*Tynjanov Ju. M.* Problema stihotvornogo jazyka [The problems of the verse language]. (L., 1924). M., 1965.

*Tynjanov Ju. M.* Dostoevskij i Gogol'. K teorii parodii [Dostoevskij and Gogol. To the theory of parody] // Tehte der Russischen Formalisten. Mjunchen, 1969 [1924]. C. 300–371. To zhe: *Tynjanov Ju. M.* Dostoevskij i Gogol' (k teorii parodii) // Tynjanov Ju. N. Pojetika. Istorija literatury. Kino. M., 1977. S. 198–226.

*Florenskij P.* U vodorazdelov mysli [Watershed in thoughts]. M., 1990.

*Frejdenberg O.* Pojetika sjuzheta i zhanra. Period antichnoj literatury [Poetics of the plot and genre. Period of Antic literature]. L., 1936.

*Frejdenberg O.* Mif i literatura drevnosti [Myth and literature of ancient times]. M., 1978.

*Hanzen-Leve O. A.* Veshch' – predmet – oveshchestvlenie [Thing – subject and subjection] // Pojmovnik ruske avangarde. 1989. № 8.

*Hanzen-Leve O. A.* Russkij formalizm. Metodologicheskaja rekonstrukcija razvitiya na osnove principa ostraneniya [Russian formalism. Methodological reconstruction on the basis of stranger's principle]. M., 2001.

*Shklovskij V. B.* O teorii prozy [About the theory of prose]. M.; L., 1925a.

*Shklovskij V. B.* Razvertyvanie sjuzheta [Unfolding of the plot]. M.; L., 1925b.

*Shklovskij V. B.* Pjat' chelovek znakomyh [Five known acquaintances]. M., 1927.

*Shklovskij V. B.* Svjaz' priemov sjuzhetoslozheniya s obshhimi priemami stilja [Connection of the devices of plotcomposition with general devices of style] // Tehte der russischen Formalisten. Bd. I. Mjunchen. 1969 [1921]. C. 36–121. To zhe: *Shklovskij V. B.* Svjaz' priemov sjuzhetoslozheniya s obshhimi priemami stilja // O teorii prozy. M., 1983. S. 26–62.

*Shmid V.* Narratologija [Narratology]. M., 2008.

*Jejhenbaum B.* Kak sdelana <Shinel'> Gogolja [How carric of Gogol is made] // Tehte der russischen For-malisten. Mjunchen 1969 [1919]. C. 123–159. To zhe: *Jejhenbaum B.* Kak sdelana «Shinel'» Gogolja // Jejhenbaum B. Kak sdelana «Shinel'» Gogolja // Jejhenbaum B. O proze. L., 1969a. S. 306–327.

*Jakobson R. O.* Pojezija grammatiki i grammatika pojezii [Poetry of grammar and grammar of poetry] // Semiotika. M., 1983. S. 462–482.

*Jakobson R. O.* Zametki o proze pojeta Pasternaka [Notes on prose by the poet Pasternak] // Jakobson R. O. Raboty po pojetike [Works on poetics]. M., 1987a. S. 324–338.

*Jakobson R. O.* O hudozhestvennom realizme [About fictional realism] // Tehte der russischen Forma-listen. Bd. I. Mjunchen. 1969. S. 372–391. To zhe: *Jakobson R. O.* O hudozhest-vennom realizme // Jakobson R. O. Raboty po pojetike. M., 1987b. S. 387–393.

*Jakobson R. O.* Novejshaja russkaja pojezija [The recent Russian poetry] // Tehte der russischen Formalisten. Bd. II. Mjunchen. 1972 [1921]. C. 18–135. To zhe: *Jakobson R. O.* Novejshaja russkaja pojezija. Nabrosok pervyj: podstupy k Hlebnikovu // Jakobson R. O. Raboty po pojetike [Works on poetics]. M., 1987v. S. 272–316.

*Meletinskiy E.* Poetika mifa [Poetics of myth]. M., 1979.



**Семиотика и стиховедение:  
заметки К. Ф. Тарановского и В. Е. Холшевникова  
на полях лотмановских  
«Лекций по структуральной поэтике» \***

**И. А. Пильщиков**

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ТАЛЛИНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

*Аннотация.* Книга Ю. М. Лотмана «Лекции по структуральной поэтике», ставшая пилотным томом тартуских «Трудов по знаковым системам» (1964), имеет подзаголовок «Теория стиха». Однако до сих пор не были известны какие-либо отзывы стиховедов об этой книге, за исключением предисловия к ее посмертному переизданию, написанного М. Л. Гаспаровым. В настоящей статье анализируются неопубликованные заметки двух выдающихся исследователей стиха – К. Ф. Тарановского и В. Е. Холшев-

---

\* Исследование проведено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00130) в Институте языкознания РАН.

*Пильщиков И. А.* Семиотика и стиховедение: заметки К. Ф. Тарановского и В. Е. Холшевникова на полях лотмановских «Лекций по структуральной поэтике» // Критика и семиотика. 2016. № 2. С. 41–66.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2016. № 2  
© И. А. Пильщиков, 2016

никова – на полях принадлежавших им экземпляров лотмановских «Лекций».

*Ключевые слова:* теория стиха, поэтика, семиотика, структурализм.

УДК 81.42

*Контактная информация:* Пильщиков Игорь Алексеевич, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Московского государственного университета (Ленинские горы, д. 1, стр. 54, к. 854, Москва, 119899, Россия; pilshch@mail.ru), старший научный сотрудник Таллинского университета (25 Narva mnt, Tallinn, 10120, Eesti)

В предисловии к переизданию лотмановских «Лекций по структуральной поэтике» М. Л. Гаспаров, обращая внимание на их подзаголовки – «Теория стиха», – заметил: «Можно считать, что содержание их стало усвоенным достоянием русской науки. И всё-таки где реже всего можно встретить ссылки на них, так это именно в стиховедческих исследованиях» [Гаспаров, 1994, с. 11].

Мне неизвестны рецензии или какие-либо иные развернутые отзывы стиховедов на «Лекции по структуральной поэтике». Тем любопытнее было получить в руки экземпляры «Лекций», принадлежавшие двум очень разным, но, может быть, в равной степени выдающимся исследователям стиха – Кириллу Федоровичу Тарановскому (1911–1993) и Владиславу Евгеньевичу Холшевникову (1910–2000). При этом оба исследователя проявляли активный интерес и к общим вопросам поэтики. В частности, Тарановский с середины 1960-х гг. разрабатывал теорию подтекста (см. [Левинтон, Тименчик, 1978; Ронен, 2000]).

«Лекции по структуральной поэтике» (далее – ЛСП) были опубликованы в качестве первого тома тартуских «Трудов по знаковым системам» [Лотман, 1964]. В позапрошлом году Тартуский университет отметил 50-летний юбилей этого издания, ныне выходящего под англоязычным названием «Sign Systems Studies» и ставшего старейшим в мире журналом, посвященным семиотике. К моменту выхода ЛСП Юрий Михайлович Лотман (1922–1993) – заведующий кафедрой русской литературы в Тартуском университете, только что (в 1963 г.) удостоенный профессорского звания.

В том же 1963 г. К. Ф. Тарановский получил постоянное место при отделении славистики Гарвардского университета, где профессорствовал Р. О. Якобсон. Диссертация Тарановского о русских двусложных размерах была защищена в Белграде десятью годами ранее [Тарановски, 1953]. В переработанной версии ЛСП – монографии «Анализ поэтического тек-

ста» – Лотман назовет это исследование Тарановского «классическим» [Лотман, 1972, с. 34].

В. Е. Холшевников, преподававший на кафедре русской литературы Ленинградского университета, был более известен как педагог и популяризатор стиховедения. В 1962 г. вышло первое издание его учебного пособия «Основы стиховедения» [Холшевников, 1962], а в 1964 г. он защитил кандидатскую диссертацию «Проблемы метрики и интонации». В следующем, 1965 г. Холшевников возглавил стиховедческую группу при Институте русской литературы (Пушкинском Доме) Академии наук. Через несколько лет под его редакцией вышел первый сборник из неперIODической серии, объединившей труды стиховедов Ленинграда, Москвы и других городов (Теория стиха. Л.: Наука, 1968).

Принадлежавший Тарановскому экземпляр ЛСП ныне хранится в библиотеке Бернского университета (Швейцария)<sup>1</sup>. Экземпляр Холшевникова хранится у частного владельца в Таллине (Эстония). На обоих книгах дарственная надпись Ю. М. Лотмана, на экземпляре Тарановского – экслибрис его личной библиотеки (рис. 1, 2). На обеих книгах – множественные пометы и краткие маргиналии владельцев. Nachsatz экземпляра Тарановского содержит краткий конспект книги Лотмана, оформленный как предметный указатель к ней (рис. 3), – возможно, Тарановский намеревался написать на нее рецензию.

Рассмотрим сначала пометы Тарановского, двигаясь не последовательно по страницам книги, а тематически, руководствуясь составленным им предметным указателем.

Первая тема – внетекстовые связи и проблема подтекста. В ЛСП понятие «внетекстовые связи» чаще применяется для описания отношения текста к действительности (т. е. экстралингвистической реальности), чем для описания отношения текста к другим текстам. Отсюда, например, такое утверждение: «При анализе поэтического произведения внетекстовые связи и отношения играют меньшую роль, чем в прозе» [Лотман, 1964, с. 54]. (Отчеркнуто Тарановским на полях.) Однако для Тарановского, разрабатывающего первопроходческую теорию интертекстуальности, более важен второй аспект (межтекстовые отношения). В его конспекте-указателе есть специальная строка: «Подтекст (180)» (термин подчеркнут двойной чертой). В ЛСП слово *подтекст* употреблено лишь раз («...ритмические паузы уходят в подтекст...» [Лотман, 1964, с. 109]), и не в том смысле, в котором его начал употреблять Тарановский. Сам он называл совпадения

---

<sup>1</sup> Universitätsbibliothek Bern (Bern UB Slavistik. Freihandbereich. Шифр: SLI RU g 579). Ксерокопию любезно предоставил А. А. Добрицын.

Губенский Василий  
 Куперный Федор Федорович  
 Шадринский  
 или аббревиатура  
 10. № 3  
 Тарих  
 21.11.65.

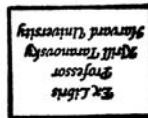


Рис. 1

Губенский Василий  
 Владислав Федорович  
 Конюшников  
 10. Пономин  
 1. 1. 65

Рис. 2

между двумя и более текстами одного и того же автора «контекстом», а текстуальные совпадения с другими авторами, причем такие, без которых невозможно понять данный текст, – «подтекстом»: «Если определить контекст как группу текстов, содержащих один и тот же или похожий образ, подтекст можно формулировать как уже существующий текст, отраженный в последующем, новом тексте» [Тарановский, 2000, с. 31]. К этому месту из основополагающей мандельштамоведческой статьи «“Концерт на вокзале”»: К вопросу о контексте и подтексте» (1976) Тарановский дает развернутое пояснение, которое, по причине его незаслуженной малоизвестности, имеет смысл выписать почти полностью:

В этом определении мы подчеркиваем термин *текст* (в значении: группа слов). Как уже было сказано выше, похожую идею, выраженную разными словами, мы подтекстом не считаем. В отличие от многих других подтекстов, наш можно назвать *литературным*, так как он, как правило, содержит заимствования из литературных, чаще всего поэтических текстов. Такой подтекст – понятие строго лингвистическое, ибо всецело основывается на фактах *языка* («langue», по терминологии де Соссюра). *Подтекст сценический*, в начале века легший в основу «системы Станиславского», существенно отличается от подтекста литературного, ибо он, как правило, осуществляется не языковыми, а *речевыми* элементами (от «речь», «parole» де Соссюра), а именно: выразительными паузами, эмоциональной интонацией, изменением голосового тембра, а также и зрительными средствами... Говорят еще, например, о *жизненном подтексте*, т. е. о фактах авторской биографии, привлекаемых для более полного понимания его текста; о *тематическом подтексте*, т. е. о тематическом влиянии одного автора на другого; об *историческом подтексте*, т. е. историческом фоне описываемых автором событий, и т. п. Такого широкого употребления слова *подтекст* мы избегаем [Тарановский, 2000, с. 38–39, примеч. 28]<sup>2</sup>.

В ЛСП на с. 180 (той самой, на которую ссылается Тарановский) термина *подтекст* нет, однако там разбираются стихи Ахматовой, демонстрирующие случаи, когда «читатель не в силах расшифровать скрытую цитату, намек на литературное произведение или на определенную внетекстовую ситуацию». Под «внетекстовой» ситуацией Лотман понимает ситуацию «внеязыковую», однако, по Лотману, с герменевтической точки зрения носители «затекстовой» информации (другие тексты либо экстралингвистическая реальность) в различении не нуждаются. Пытаясь понять

---

<sup>2</sup> Здесь и далее курсив источников сохраняется, а разрядка источников передается полужирным шрифтом или оговаривается в ссылке.

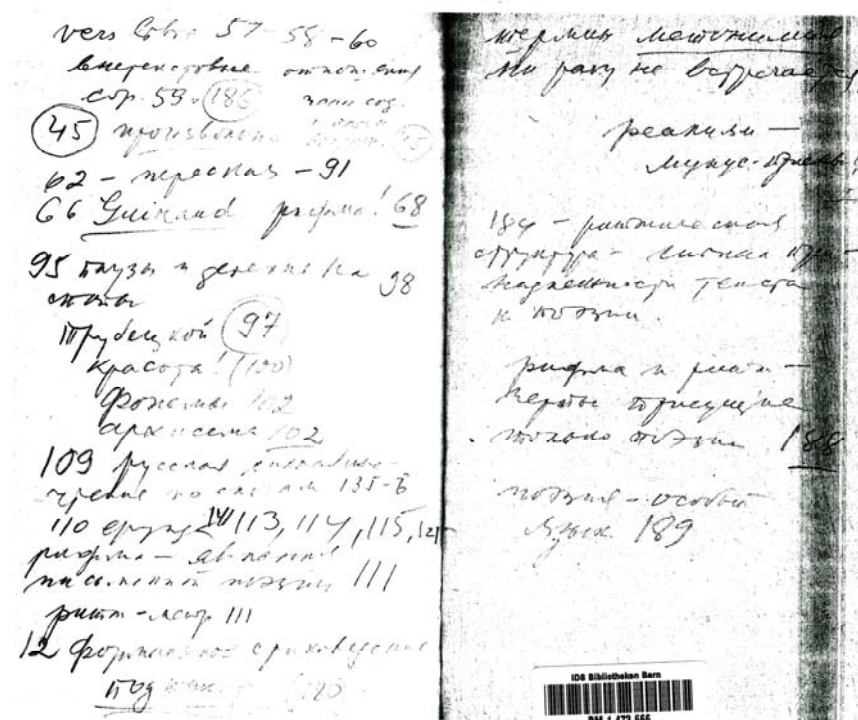


Рис. 3

стихи о серебряной иве, «читатель, незнакомый со всем комплексом литературных ассоциаций, связанных с образом ивы... воспримет семантику текста с неполнотой, которую можно сопоставить с неполнотой восприятия текста читателем, живущим в других климатических условиях и никогда не видавшим ивы» [Лотман, 1964, с. 180].

В своем предисловии к ЛСП Гаспаров – внимательный интерпретатор не только Лотмана, но и Тарановского<sup>3</sup> – переставляет акценты и сдвигает

<sup>3</sup> Помимо прочего, Гаспаров был составителем и редактором сборника [Тарановский, 2000], работа над которым началась в 1992 г. (см. письмо М. Л. Гаспарова М. Ю. Лотману от 28 декабря 1992 г. [Лотман, 2014, с. 372]). Можно также напомнить, что Гаспаров был автором юбилейной заметки к 60-летию Тарановского в пятом томе тартуских «Трудов по знаковым системам», написанной «по просьбе редакции «Трудов»» [Гаспаров, 1971].

терминологическое словоупотребление: «Кроме внутритекстовых отношений, есть еще внетекстовые, – об этом Ю. М. Лотман не устаёт напоминать. Каждое слово в стихотворении воспринимается не только на фоне всех других слов в стихотворения, но и на фоне всех других поэтических (и непоэтических) употреблений этого слова, хранящихся в памяти читателя» [Гаспаров, 1994, с. 11]. Для Лотмана, однако, речь идет не только о слове: он уже близок к интерпретации всех явлений культуры как принципиально «текстовых». В этом отношении литературный текст оказывается сопоставим с текстом театральным, изобразительным, с нехудожественным текстом, с репертуаром анонимных цитат, набором общеизвестных (в данной культуре) фактов, форм поведения (поведенческие тексты) и т. д.

Другая тема, вызвавшая заинтересованное одобрение Тарановского, – это проблема *минус-приема*. В конспект-указатель вынесено: «Реализм – минус-приемы!» На с. 24 и 25, где речь идет о «минус-приемах», Тарановский ставит одобрительные крестики («...большую роль играет не только то, что изображено, но и то, что не изображено»). Действительно, «минус-прием» – это как бы «подтекст наоборот»: без знания того, что в тексте значимо отсутствует, текста не понять.

С одной стороны, идея минус-приема подсказана Лотману концептом «дырки» в современной молекулярной физике, на который прямо ссылается автор: дырка «это – отсутствие материи в структурном положении, подразумевающим ее присутствие» [Лотман, 1964, с. 59]. «Дырка» – такой же элемент структуры, как и материальные элементы. Подобное представление ни в чем не противоречит представлению о «нулевом» знаке («ноль звука», «нулевая морфема» и пр.) в соссюрианской и постсоссюрианской лингвистике [Балли, 1955, с. 177–181; Якобсон, 1985].

С другой стороны, Лотман развивает психологическую концепцию «обманутого ожидания» (*frustrated expectation*), которую Якобсон в «*Linguistics and Poetics*» применил к анализу не содержательных, а формальных элементов стиха [Jakobson, 1960, р. 363, 366]. Так же поступает Лотман, который пишет: «Структурный анализ исходит из того, что художественный прием – не материальный элемент текста, а отношение. Существует принципиальное различие между отсутствием рифмы в стихе, еще не подразумевающим возможности ее существования (например, античная поэзия, русский былинный стих и т. п.) или уже от нее отказавшемся, так что отсутствие рифмы входит в читательское ожидание, в эстетическую норму этого вида искусства (например, современный *vers libre*), с одной стороны, и в стихе, включающем рифму в число характернейших признаков поэтического текста, – с другой. В первом случае отсутствие рифмы не является художественно значимым элементом, во втором *от-*

существование рифмы есть присутствие не-рифмы, минус-рифма. В эпоху, когда читательское сознание, воспитанное на поэтической школе Жуковского, Батюшкова, молодого Пушкина, отождествляло романтическую поэтику с самим понятием поэзии, художественная система “Вновь я посетил...” производила впечатление не отсутствия “приемов”, а максимальной их насыщенности. Но это были “минус-приемы”, система последовательных и сознательных, читательски ощутимых отказов» [Лотман, 1964, с. 51].

Однако практическое использование термина *минус-прием* Тарановскому не нравится. Отторжение при этом вызывает не сама методологическая идея, а конкретная историко-литературная интерпретация. Тарановский отмечает предыдущий пассаж, также посвященный стихотворению Пушкина «Вновь я посетил...» (с. 44): «На фоне эстетического ожидания рифмы отсутствие рифмы в пушкинском стихотворении становилось резко семантически насыщенным, являясь подчеркнутым элементом структуры, обозначающей простоту, объективность, “нелитературность”. На фоне привычных эстетических норм оно воспринималось как “нестилевое”». Определение «нестилевое» подчеркнуто, возле него поставлен вопросительный знак. Весь пассаж отчеркнут и прокомментирован одним словом: «*Неверно*». Двумя подчеркиваниями и сопровождающими их вопросительными знаками отмечено и рассуждение на с. 51: «Возьмем уже привлекавшее нас стихотворение Пушкина “Вновь я посетил...”. Оно, с точки зрения описательной поэтики, почти не поддается анализу. ... Здесь нет ни эпитетов, ни метафор, ни рифм, ни подчеркнутого “ритма”, и исследователю остается лишь констатировать отсутствие “художественных приемов”».

По Тарановскому, белый бесцезурный пятистопный ямб явился для Пушкина не маркером отказа от стиля, а средством создания нового стиля, ориентированного, через посредство немецких поэтов, на английскую поэзию, на драматический ямб Шекспира и эпический ямб Мильтона. При этом Пушкин пробует бесцезурный Я5 без рифм не только в драме («Маленькие трагедии»), но и в медитативной лирике («лирических монологах», как их называет Тарановский) – «Он между нами жил...» (1934, неоконч.) и «Вновь я посетил...» (1835). С одной стороны, Пушкин «значительно повлиял на укоренение этого стиха в русской поэзии», с другой – его непосредственным предшественником по внедрению указанного размера был Жуковский [Тарановский, 1953, с. 150–152]<sup>4</sup>. Разумеется, для Тарановского-стиховеда очевидно, что в белом стихе есть ритм, а фор-

<sup>4</sup> Ср. русский перевод книги о двудольных размерах [Тарановский, 2010, с. 156–158], а также указание Тарановского на пушкинскую традицию белого Я5 у Мандельштама [Там же, с. 116–117].



мальные параметры, характеризующие этот стих, поддаются анализу и описанию.

Позиция Тарановского может быть подкреплена указаниями на непосредственные метрические, стилистические и тематические источники «Вновь я посетил...» – стихотворения и поэмы Кольриджа и особенно Вордсворта, после знакомства с которыми Пушкин изменил прежде негативное отношение к метрическим опытам Жуковского [Долинин, 2007, с. 42–44]. Вместе с тем необычный, хотя и небеспрецедентный в русской поэзии размер всё же знаменует у Пушкина отказ – но не от стиля, а от устоявшейся отечественной традиции, и поворот к чужой традиции, английской, «в которой нерифмованный и бесцезурный пятистопный ямба утвердился как канонический метр медитативной лирики и философских поэм» [Долинин, 2007, с. 43].

Негативное отношение вызывает у Тарановского лотмановская интерпретация поэтической семантики как «архисемы», образующейся в результате сверхплотного взаимодействия («взаимоналожения») лексем внутри поэтической строки (у Лотмана это явная вариация на тему тыняновского «единства и тесноты стихового ряда»). Тарановский помечает отчеркиваниями и вопросительными знаками фрагменты анализа двух строк из письма Онегина Татьяне: «В стихах

Я утром должен быть уверен,  
Что с вами днем увижусь я

... слова “утром”, “уверен”, “увижусь”, которые в непоэтическом тексте составляли бы самостоятельные и несопоставимые единицы, начинают восприниматься в семантическом взаимоналожении. ... В данном случае подобная единица содержания – результат нейтрализации слов “утро”, “уверен”, “увижусь”, их “архисема”, включающая пересечение их семантических полей» [Лотман, 1964, с. 101–102]. Рескрипт Тарановского: «*галиматья*» (с. 102).

Ниже Тарановский отчеркивает, но не помечает знаком вопроса разъяснение: «Термин “архисема” образован по аналогии с “архифонемой” Трубецкого для определения на уровне значений единицы, включающей все общие элементы лексико-семантической оппозиции» [Лотман, 1964, с. 102]. Однако все попытки Лотмана провести аналогию между стихом и лексемой встречают отпор. В подглавке «Стих как семантическое единство» отмечено рассуждение: «...стих можно приравнять к лингвистическому понятию слова. Составляющие его слова теряют самостоятельность – они входят в состав сложного семантического целого на правах корней (смысловая доминанта стиха) и “окрашивающих” элементов, кото-

рые можно, метафорически, уподобить суффиксам, префиксам и инфиксам» [Лотман, 1964, с. 141]. Пассаж помечен отчерком на полях и прокомментирован: «ерунда».

Попытка Лотмана напрямую применить эту концепцию к стихотворной строке Баратынского (*Мятежные мечты смирим иль позабудем*) вызывает ироническое замечание Тарановского. Лотман пишет: «Противопоставленные по значению “мятеж” и “смирение” тем более контрастны, что основой для их сопротивления служит одна и та же фонема “м”. При этом играющие чисто реляционную роль в обычном языке глагольные окончания “смирим”, “позабудем” в стихе становятся равноценными нагруженному лексическим значением корневому “м” в первом из этих слов. Они получают его семантику, распространяя ее на все полустишие...» [Лотман, 1964, с. 141–142]. Тарановский реагирует: «*Неужели всерьез?*» (с. 141).

Напротив, положительную оценку вызывают мысли, связанные с представлением о целостности и нередуцируемости художественной структуры. Таково, например, рассуждение: «Идея не содержится в каких-либо, даже удачно подобранных цитатах, а выражается во всей художественной структуре» [Лотман, 1964, с. 64 (в источнике разрядка)] – и приведенная на предыдущей странице (с. 63) цитата из Толстого о том, что невозможно краткой формулой выразить смысл всего романа «Анна Каренина», который представляет собой «бесконечный лабиринт сцеплений».

Особо отмечены тезисы, связанные с вопросом о математизации стиховедения. У Тарановского, много сделавшего для утверждения и развития вероятностно-статистических методов изучения стиха, вызывают недоумение следующие пассажи, отмеченные подчеркиванием, пометами на полях, вопросительными знаками: «...качества вещи в искусстве относительны, приобретают свое значение от многочисленных идеологических контекстов. Когда мы сумеем математически-точно определить основные из этих контекстов, мы приблизимся к научному представлению о природе впечатляющей силы искусства» [Лотман, 1964, с. 23]; «Перечеркивать достижения советского стиховедения 1920-х гг. было бы тем более неблагоприятно, что в настоящее время оно вновь обрело научную актуальность в связи с некоторыми попытками применения математических методов к изучению стиха» [Лотман, 1964, с. 61]; «Хорошо известный в науке факт более или менее строгого соответствия реальных поэтических текстов середины XVIII в. метрическим схемам в недавнее время был снова статистически подтвержден» [Лотман, 1964, с. 113]. Для подтверждения последнего тезиса Лотман ссылается на статью А. М. Кондратова «Теория информации и поэтика» [Кондратов, 1963, с. 280]. Тарановский, видимо, выражает недовольство некорректностью лотмановской формулировки («соответствие... текстов... схемам»). Кроме того, он не может не видеть,

что эти рассуждения противоречат его, Тарановского, статистическим данным. Сверхвысокий процент полноударных строк Тарановский обнаружил в четырехстопном ямбе ломоносовских од 1741 г. Но распространять эту характеристику на более позднего Ломоносова и всех поэтов середины XVIII столетия некорректно [Тарановский, 1953, с. 70–76; Тарановский, 2010, с. 84–89].

В целом ряде мест Лотман, по мнению Тарановского, полемизирует с несуществующим противником. Например: «Это еще раз подтверждает, сколь ошибочно представление об истории рифмы как о длинном ряде технических усовершенствований некоего “художественного приема” с одним и тем же, раз навсегда данным стихотворным содержанием» [Лотман, 1964, с. 78]. Запись на полях: «*Этого никто никогда не утверждал*». Или: «Наивно полагать, что описание всех возможных вариантов четырехстопного ямба и вычисление статистической вероятности их чередования может стать кодом для построения нового “Евгения Онегина”» [Лотман, 1964, с. 177]. «*А кто это полагает?*» – изумляется Тарановский. (В данном случае мы, кажется, имеем дело со взаимонепониманием: насколько можно судить, здесь у Лотмана «наивно полагать» – не инвектива, а риторическая фигура.)

В свой конспект-указатель Тарановский включил три тезиса со страниц 184–189:

«184 – ритмическая структура – сигнал принадлежности текста к поэзии.

рифма и ритм – черты, присущие только поэзии 188  
поэзия – особый язык 189».

Расшифровать (точнее, аксиологизировать) эти заметки отчасти помогают маргиналии на соответствующих страницах.

На с. 184 подчеркнуты слова «ритмическая структура, в отвлечении от звуков данного текста, выступает как сигнал принадлежности текста к поэзии» и на полях приписано: *неверно*. На с. 188, где о ритме и рифме говорится, что это «черты, присущие только поэзии», указанные слова подчеркнуты и отмечены вертикальной чертой на полях, однако никакой оценки процитированному утверждению не дано.

Намеренно или непреднамеренно Ю. М. Лотман в данном случае выступил как сторонник официального лидера послевоенного советского стиховедения Л. И. Тимофеева, который полагал, что ритм «как последовательно проведенная система организации речи присущ только стиху» [Тимофеев, 1935, стб. 703], тогда как в прозе «ритма в строгом смысле слова... нет» [Тимофеев, 1939, с. 70; 1958, с. 68]. Еще в 1928 г. Тимофеев выступил против теории прозаического ритма А. М. Пешковского; в 1929 г. к вопросу о ритме прозы обратился Б. В. Томашевский в статье

«Ритм прозы (по “Пиковой даме”» [Томашевский, 1929, с. 254–318], но затем обсуждение этой проблемы затихло на три десятилетия – вплоть до появления статьи В. М. Жирмунского «О ритмической прозе» [1966] (см. [Пильщиков, Трунин, 2015, с. 40]).

Хотя на тему рифмованной прозы Тарановский не высказывался, относительно ритмической структуры как таковой он не сомневался: она может быть обнаружена и в стихе, и в прозе. Вслед за Б. В. Томашевским Тарановский считал, что проза и стих противопоставлены не качественно, а количественно, и полагал, что «широкое применение статистических методов» позволит «разграничить стихотворные формы от так называемой ритмической прозы» [Тарановский, 2000, с. 260]<sup>5</sup>. Вопрос об отграничении ритмической прозы от верлибра остро ставил Тынянов в «Проблеме стихотворного языка» (1924) и предлагал искать решение в конструктивных отличиях стиха от прозы. Лотман склонялся к тыняновской точке зрения, считая ее «значительно более диалектической», – правда, ссылаясь он при этом не на Тынянова, а на развитие его идей в поздних работах чешского экс-структуралиста Й. Грабака [Лотман, 1964, с. 58–59; 1972, с. 31]. У стиховедов 1950-х – 1970-х гг. тыняновский подход особой любовью не пользовался. Действительно, по своей непопулярности у исследователей стиха с ЛСП конкурирует только книга Тынянова [Гаспаров, 1994, с. 11].

Зато на с. 189 возле слов о том, что «поэзия представляет собой не украшенную деловую информацию, а **особый язык**, приспособленный для моделирования и передачи наиболее сложных и иным способом не подлежащих познанию и передаче сведений», Тарановский ставит нечто вроде двойного плюса – значок, судя по остальным пометам, выражающий одобрение. Тем не менее трактовкой стиховедческих материй в целом Тарановский, по-видимому, остался недоволен. В последнем абзаце книги (с. 192): «Настоящий обзор неполон по многим причинам, в числе которых играет определенную роль и недостаточность знаний автора, и неразработанность теоретической стороны избранного им метода» [Лотман, 1964, с. 192] – он подчеркнул слова «недостаточность знаний автора».

На экземпляре ЛСП, принадлежавшем В. Е. Холшевникову ничего подобного читательскому конспекту-указателю нет, но есть маргиналии –

---

<sup>5</sup> Еще в раннем трактате «Русское стихосложение» Томашевский прямо заявлял: «Твердой границы между прозой и стихами нет» [Томашевский, 1923, с. 9]. В принадлежавшем Ю. М. Лотману экземпляре книги Томашевского (ныне – в Эстонском фонде семиотического наследия при Таллинском университете) этот фрагмент выделен характерным подчеркиванием и пометой на полях. О «гипотезе стихопрозаического континуума» и ее апориях см. [Шапир, 2005, с. 52–54; Пильщиков, Трунин, 2015, с. 37–39].

достаточно краткие, но всё же более развернутые, чем у Тарановского. Какие же темы привлекли внимание Холшевникова?

Во-первых, это диалектика сходства и различия: пометы сделаны на с. 19–21 («Чем больше элементов сходства и чем содержательнее эти элементы, тем большее значение, большую структурную весомость получают элементы различия»), 25, 26, 73 («...звуковое совпадение лишь оттеняет смысловое различие»). Во-вторых, это взаимосвязанность элементов текста, их реляционность и функциональность: имеются пометы на с. 22 («Искусство – всегда функционально, всегда отношение»), 51 («художественный прием – не материальный элемент текста, а отношение»). Восклицательным знаком на с. 103 отмечено следующее рассуждение: «...структурная поэтическая оппозиция *воспринимается* как смысловая. Ее элементами оказываются слова, решительно не соотносимые вне данной структуры, что раскрывает в самих этих словах такую общность = различие, т. е. такое *относительное содержание*, которое вне данной оппозиции оставалось бы решительно не выявленным» [Лотман, 1964, с. 102–103]. Эти же моменты в своем предисловии к «Лекциям» впоследствии выделит Гаспаров: «Самое главное и трудное в этой теории поэзии – относительность. Поэтика структурализма – это поэтика не изолированных элементов художественной системы, а отношений между ними» [Гаспаров, 1994, с. 12].

Особо отмечено определение на с. 67: «**Ритмичность стиха** – *циклическое повторение разных элементов в одинаковых позициях с тем, чтобы приравнять неравное и раскрыть сходство в различном, или повторение одинакового с тем, чтобы раскрыть мнимый характер этой одинаковости, установить отличие в сходном*» (разрядка и курсив в источнике). Лотмановское понимание стихового ритма противостоит общепринятому в то время представлению о том, что ритм стиха образуется вследствие повторения взаимно сопоставимых и соизмеримых единиц. Эта концепция, восходящая к Б. В. Томашевскому, была поддержана Л. И. Тимофеевым (нередко оппонировавшим Томашевскому по другим вопросам) и вскоре канонизирована М. Л. Гаспаровым в «Краткой литературной энциклопедии» [Томашевский, 1928, с. 11; 1959, с. 10; Тимофеев, 1939, с. 59; 1958, с. 57; Гаспаров, 1972а, с. 197; 1972б, с. 43] (подробнее см.: [Шапир, 1995, с. 14–17]). По Лотману, стих не сопоставляет равное или сравнимое, а функционально приравнивает формально неравное и функционально разотождествляет формально равное или тождественное. Как мы видим, Холшевникова заинтересовало лотмановское контропределение, однако во всех изданиях своего учебника он оставил дефиницию Томашевского: «...стихотворная речь дробится на сопоставимые между собой единицы (стихи)...» [Томашевский, 1959, с. 10; Холшевников, 2002, с. 6], – а в из-

вестной хрестоматии «Мысль, вооруженная рифмами» назвал эту дефиницию «очень удачной» [Холшевников, 1987, с. 6].

Примеры для своей хрестоматии Холшевников собирал всю жизнь. Неудивительно поэтому, что, читая Лотмана, он часто обращает внимание на разборы конкретных случаев. Лотман указывает на роль морфологических категорий в образовании рифмы (рифма – не сугубо фонетическое явление): «В рифме “пришли – ушли” звучание будет различным в зависимости от того, истолкуем мы первый элемент (“пришли”) как глагол прошедшего времени, множественного числа, изъявительного наклонения (однотипный второму элементу) или повелительное наклонение глагола “прислать”» [Лотман, 1964, с. 77]. Холшевников подбирает контрпример, когда семантическое сходство однокоренных глаголов, напротив, подчеркнет противопоставление и сделает рифму богатой: «Но “С чем пришли, с тем ушли”. Богато».

В отличие от Тарановского, у Холшевникова нет ни одной пометы в третьей главе («Текстовые и внетекстовые структуры»); да и в целом маргиналии двух читателей-стиховедов свидетельствуют, скорее, о различии их научных индивидуальностей и темпераментов. Есть, однако, и сходства.

Так, ни Тарановский, ни Холшевников не принимают идею о том, что «простое включение слов в стихотворный текст решительно меняет его природу: из слова языка оно становится *воспроизведением слова языка*... Оно становится знаковой моделью знаковой модели» [Там же, с. 99]. Реплика Холшевникова: «Тень тени...». Реплика Тарановского: «ерунда».

И Тарановский, и Холшевников обращают внимание на непоследовательное употребление терминов в ЛСП. Интересный случай – подглавку «Поэзия и проза» Лотман начинает цитатой из Томашевского: «естественная форма организованной человеческой речи есть проза» [Томашевский, 1959, с. 10; Лотман, 1964, с. 49–50]. Помета Холшевникова на с. 50: «У Том<ашевского> и Лотм<ана> разное поним<ание> слова “проза”. Термины!..»

Действительно, Томашевский трактует оппозицию «стих vs проза», а Лотман вводит оппозицию «поэзия vs проза», что совсем не одно и то же. Для Томашевского проза первична в том смысле, что она представляет собой немаркированный член привативной оппозиции «стих (речь, однозначно членимая на сопоставимые и соизмеримые отрезки) vs проза (речь, не членимая на такие отрезки либо членимая неоднозначно, либо членимая однозначно на отрезки несопоставимые и несоизмеримые)»: «(1) стихотворная речь дробится на сопоставимые между собой единицы (стихи), а проза есть сплошная речь; 2) стих обладает внутренней мерой (метром),

а проза ею не обладает» [Томашевский, 1959, с. 10]<sup>6</sup>. С этой точки зрения и художественная и нехудожественная формы прозы суть одно и то же – это «не-стих». В «прозе» нет того, что есть в «стихе», поэтому проза по определению устроена проще, чем стих.

Для Лотмана проза вторична (и, следовательно, устроена сложнее, чем стих), потому что он противопоставляет прозу не стиху, а поэзии, и понимает под «прозой» и «поэзией» не взаимно противопоставленные типы речи, а разные формы ее организации, каковых Лотман насчитывает не две, а четыре: это 1) «разговорная речь»; 2) поющий фольклорный стих («песня»); 3) классический литературный стих («классическая поэзия»); 4) «художественная проза». «Поэзия» (фольклорный и литературный стих) противопоставляется «разговорной речи» (как художественная речь нехудожественной). Затем «поэзии» (художественной речи, противопоставленной нехудожественной по *максимальному* числу признаков), в свою очередь, противопоставляется «проза» (художественная речь, противопоставленная нехудожественной по *минимальному* числу признаков). Проза возникает на фоне поэзии как значимый отказ от стиха, а не как незначимое отсутствие стиха. Художественная проза устроена сложнее, чем поэзия, подобно тому, как «минус-прием» устроен сложнее, чем «просто прием». Помимо типологического аргумента (от синхронии) Лотман дополнительно приводит исторический аргумент (от диахронии): «Невозможно согласиться и с тем, что художественная проза представляет собой исторически исходную форму, однотипную разговорной нехудожественной речи» [Лотман, 1964, с. 50].

Вместе с тем иногда Холшевников сам неверно интерпретирует текст из-за невнимательности к терминологии, причем к той же самой («поэзия vs проза»). Так, на с. 62 около абзаца «Поэтическая речь представляет собой структуру большой сложности» etc. он записывает: «*Противоречит рассуждению о “простоте” и утверждает, что проза сложнее стиха*». Однако противоречия здесь нет: «поэтической речью» Лотман вслед за Якобсоном называет любую художественную речь и специально оговаривает, что трактует о речи «поэтической (стихотворной или прозаической – в данном случае не имеет значения)» [Лотман, 1964, с. 62].

В одном случае с маргиналиями Тарановского, на первый взгляд аналогичном, за терминологическим спором стоит концептуальное несогласие. Ученого не устраивает использование цитаты из Епифания Премудрого для анализа рифмы: «“...поганым спасителя, бесом проклинателя, куми-

<sup>6</sup> Дав это определение, Томашевский немедленно вспоминает о существовании «метризованной прозы», с одной стороны, и верлибра («стихов без всякой внутренней меры»), с другой, поэтому тут же оговаривается, что второй признак необязателен [Томашевский, 1959, с. 10–11].

ром потребителя, идолом попирающего, богу служителя, мудрости рачителя, философии любителя, правде творителя, книгам сказателя, грамоте пермстей писателя». Приведенный текст очень удобен для осмысления механизма рифмы» [Там же, с. 75–76]. Тарановский записывает на полях: «*homoteleuton*» (с. 76), т. е. предлагает не приравнивать гомеотелевт – «равноконечность» – к рифме.

И Тарановский, и Холшевников категорически не приемлют представлений о декламации силлабики у Лотмана, радикально заостряющего гипотезу Томашевского, который, комментируя частую разноударность силлабической рифмы, писал: «Подобные явления объяснимы только крайней ослабленностью противопоставления ударного слога неударному, то есть при условии “чтения по слогам”. В дальнейшем, несомненно, манера чтения должна была измениться...» [Томашевский, 1959, с. 101; Лотман, 1964, с. 108]. В ЛСП предложено еще более гипотетическое построение: «Для русской силлабики характерно чтение “по слогам”. Все слоги читались как ударные, а вдох производился в промежутке между слогами» [Лотман, 1964, с. 108]. Холшевников отмечает это утверждение и сопровождает его вопросительным знаком (с. 108).

К этой теме Лотман возвращается в подглавке «Стих как мелодическое единство», где обсуждается «особый, резко подчеркнутый в своей декламационности, метод чтения стихов, который был, как это отметил Б. В. Томашевский, присущ русскому силлабизму. Таким способом достигалось прежде всего свойственное стиху разделение неделимого – разделение слова на части, в смысловом отношении эквивалентные его целому. Происходило это потому, что пауза между слогами внутри слова была равна по длительности паузе между словами» [Там же, с. 135–136]. Холшевников записывает: «*Это* (длит<ельность> пауз) не доказано и не доказывалось Томаш<евским>. Здесь получается изохр<онизм>» (с. 136). Тарановский лаконичнее: «*И это серьезно?*» (с. 136). Кроме того, Тарановский вводит ссылку на с. <108–>109 и 135–136 в свой «предметный указатель» под рубрикой «русское силлабическое чтение по слогам», а соответствующие страницы книги украшает маргиналиями. Возле цитаты из Томашевского на с. 108 размашистая запись: «*ерунда*».

Аналогичные замечания относятся к декламации классического стиха. Возле примера [Лотман, 1964, с. 96]: «В стихе:

Я утром должен быть уверен –

пауза после первого “у” больше, чем перед ним. Реально произносится

Яу тром» –



Тарановский ставит вопросительный знак (?), Холшевников – вопросительный и восклицательный (!?).

Оба читателя-стиховеда не прошли мимо хронологической неаккуратности: Лотман противопоставляет «первоначальной строгой метрической модели» полноударного ямба «широко пиррихированный ямбический стих, характерный для пушкинской стиховой культуры» [Там же, с. 114]. Холшевников: «Выходит, свобода *pirr<ихиев>* – с XIX в.: неверно». Этот же пассаж Тарановский помечает вопросительными знаками, а в указателе-конспекте все выделенные им цитаты со с. 113, 114 и 115 объединяет пометой «ерунда»<sup>7</sup>.

Действительно, по подсчетам Тарановского, в истории русского четырехстопного ямба только две оды Ломоносова 1741 г. почти не содержат неполноударных строк. Ни в более поздних текстах Ломоносова, ни в текстах других поэтов XVIII в. такого ритма нет. Уже в XVIII в. «менее трети стихов четырехстопного ямба имеют ударными все четыре икта, то есть полностью соответствуют метрической схеме» [Тарановский, 1953, с. 86; Тарановский, 2010, с. 98]. Приблизительно та же доля полноударных форм (25–32 %) сохраняется и в дальнейшем (ср.: [Шапир, 1996, с. 86]). Минимум и максимум по авторам: 20 и 46 % в XVIII в., 17 и 40 % в XIX в. [Тарановский, 1953, с. 86, 88; Тарановский, 2010, с. 98, 99]. Таким образом, процент полноударных форм хотя и снижается, но незначительно.

Остальные формы – по определению «пиррихированные» (имеют пропуски ударений на 1, 2 или 3-м иктах), и только процентное соотношение разных пиррихированных форм в XVIII в. и в начале XIX в. различно. (Это наблюдение сделал еще первооткрыватель проблемы соотношения метра и ритма – Андрей Белый.) А строки с двумя пиррихиями подряд, наоборот, были несколько более частотны в XVIII в., чем у Пушкина и некоторых поэтов его эпохи [Тарановский, 1953, с. 85–91; Тарановский, Прохоров, 1982, с. 155–156; Тарановский, 2010, с. 97–102, 398–444]. Встречаемость этих форм повысилась только в XX столетии, когда поэты под впечатлением от открытий Андрея Белого начали экспериментировать с неклассической ритмикой. При этом частотность полноударных форм так и осталась на прежнем уровне (30 %) [Тарановский, 1955/1956; Тарановский, 2010, с. 367–397].

Во многом аналогична история русского шестистопного ямба (аналога alexandrinского стиха). Лишь в первом стихотворении Ломоносова, на-

<sup>7</sup> Эволюция ритмики ямба – одна из «стиховедческих проблем, на которых скрещивались интересы обоих исследователей», Тарановского и Холшевникова; переписываясь на эту тему, они понимали друг друга с «полуслова» [Гаспаров, 2003, с. 374]. Неудивительно поэтому, что и независимые их замечания прозвучали в унисон.

писанном этим размером (перевод оды Юнкера, 1742), частотность беспирихийных форм превышает 70 %. Однако уже при следующем обращении Ломоносова к александрийцу (1747) доля полноударных ямбов падает до 20 %. По данным Тарановского, частотность полноударных форм в шестистопном ямбе, как и в четырехстопном, незначительно снижается после 1820 г. (с 10–15 до 5–10 %), но говорить о переходе от полноударности к неполноударности ни в том, ни в другом случае, конечно, не приходится [Тарановски, 1953, с. 101, 133; Тарановский, 2010, с. 111, 141].

Статью о другой книге Лотмана – «Анализ поэтического текста» – М. Л. Гаспаров завершил словами: «В истории нашей культуры 1960–1990-х годов структурализм Ю. М. Лотмана стоит между эпохой догматизма и эпохой антидогматизма, противопоставляясь им как научность двум антинаучностям» [Гаспаров, 1995, с. 191]. Даже печатные отзывы на книги Лотмана еще не описаны библиографически, а уж тем более не учтены отзывы неопубликованные. Между тем учет полемики и критики необходим для решения двуединой задачи – реконструкции исторического пути научного познания и установления научной истины.

Что же до резкости некоторых отзывов, то смущаться тут нечего: авторы маргиналий делали их для себя и не рассчитывали, вероятно, на их публичное обсуждение. Но такое обсуждение полезно для науки. Сам автор ЛСП относился к своей ранней книге еще более самокритично, о чем свидетельствует, например, его письмо к Борису Федоровичу Егорову от 12 июля 1964 г.:

«Нахожусь в глубокой тоске – читаю корректуры своей книги и убеждаюсь, что это г..... Незрелая, скверная книга, а Вы ее редактор. Скучно и тошно. Напишите хоть пару слов.

*Лотман*»<sup>8</sup>

Центральный элемент характеристики купирован, как видно на фотографии (рис. 4), самим автором письма.

В свою очередь, и текст ЛСП полемичен, а местами резок. Передавая экземпляр книги академику А. Н. Колмогорову, спору с которым посвящены несколько страниц ЛСП, Лотман беспокоился и спрашивал у Владимира

---

<sup>8</sup> Библиотека Тартуского университета (Эстония). Отдел рукописей и редких книг. Ф. 135 (Ю. Лотман, З. Минц. Эпистолярный архив). Ед. хр. Вј476. Л. 59. Автограф. Впервые опубликовано Б. Ф. Егоровым [Лотман, 1997, с. 174].

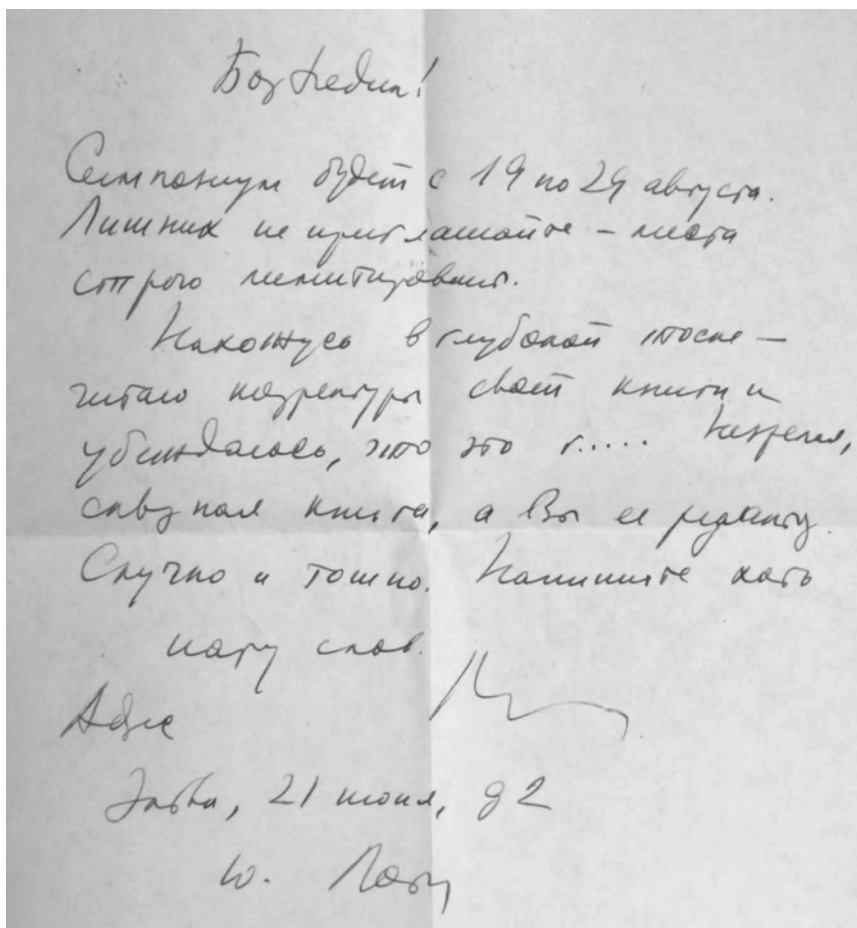


Рис. 4

Андреевича Успенского, не обидится ли Колмогоров на излишнюю резкость. В. А. Успенский ответил так:

*О посылке Вашей книги Колмогорову. На стр<анице> 112 излишней резкости нет, но на стр<аницах> 12-13 она (излишняя резкость) действительно есть. Однако обидного я ничего не вижу ни тут, ни там. Как может быть для одного учёного обидным несогласие с ним другого? Если Вы*

правы, то как можно обижаться на истину? Если Вы не правы, то как можно обижаться на ложь, которая может обидеть лишь высказывавшего её?

Говоря же по существу, я считаю, что Вы не совсем правы [Лотман, Успенский, 2016, Приложение, с. 645–646]<sup>9</sup>.

Беспокойство автора книги было связано еще и с тем, что к моменту рассылки экземпляров книги некоторые его суждения, по его же собственным словам, «представлялись» ему «не столь убедительными, как это было, когда <он> их писал» [Там же, с. 646]<sup>10</sup>.

Впоследствии Ю. М. Лотман не раз высказывался о ЛСП сардонически-отрицательно (чему автор этих строк тоже бывал свидетелем). Тем не менее, при всех необходимых оговорках, именно «Лекции» легли в основу двух следующих книг Лотмана – «Структура художественного текста» (1970) и «Анализ поэтического текста» (1972), оказавших решающее воздействие на теорию литературы в 1970-е годы.

### Список литературы

*Балли Ш.* Общая лингвистика и вопросы французского языка / Пер. Е. В. и Т. В. Вентцель. М.: Изд-во иностр. лит., 1955.

*Гаспаров М. Л.* К 60-летию К. Ф. Тарановского // Тр. по знаковым системам, V. Тарту, 1971. С. 545–546. (Учен. зап. Тартуск. ун-та; Вып. 284).

<sup>9</sup> Письмо В. А. Успенского Ю. М. Лотману от 11 мая 1965 г. Автограф хранится в Эстонском фонде семиотического наследия при Таллинском университете. О полемике с Колмогоровым см. комментарий М. В. Трунина к указанному письму [Лотман, Успенский, 2016, с. 647, примеч. 8].

<sup>10</sup> Речь идет о таких суждениях, как, например, следующее: «...в работе А. Н. Колмогорова и А. М. Кондратова, как только исследователи переходят от обильного статистического материала к сущности изучаемых ими явлений, выводы сразу же делаются субъективными и неопределенными. Выводы, к которым приходят авторы, например, таковы: “Более редкие варианты ритма, естественно, приобретают значение особенно значимых сигналов; колебания в доле участия часто встречающихся вариантов (например, чистого амфибрахия) создают индивидуальную окраску целых эпизодов” <[Колмогоров, Кондратов, 1962, с. 67]>. Ясно, что к подобным итогам можно прийти, и не мобилизуя огромного статистического материала, а путей к иным, более плодотворным заключениям данная метода пока еще не открывает» [Лотман, 1964, с. 12–13]. Спустя несколько лет Лотман совершенно иначе писал о Колмогорове, «заслуги которого в деле построения современной поэтики... исключительно велики. Ряд высказанных А. Н. Колмогоровым идей... обусловил современное направление лингвостатистических изучений в советской поэтике наших дней» [Лотман, 1970, с. 37].

*Гаспаров М. Л.* Соизмеримость // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1972а. Т. 7. Стб. 43–44.

*Гаспаров М. Л.* Стих // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1972б. Т. 7. Стб. 197–198.

*Гаспаров М. Л.* Предисловие [к публ.: Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике] // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 11–16.

*Гаспаров М. Л.* «Анализ поэтического текста» Ю. М. Лотмана: 1960–1990-е годы // Лотмановский сборник 1. М.: ИЦ-Гарант, 1995. С. 188–191.

*Гаспаров М. Л.* Послесловие [к публ.: Переписка К. Ф. Тарановского с В. Е. Холшевниковым] // Acta linguistica Petropolitana. СПб.: Ин-т лингвист. исслед. РАН, 2003. Т. 1, ч. 3. С. 374–379.

*Долинин А.* Пушкин и Англия: Цикл статей. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

*Жирмунский В. М.* О ритмической прозе // Русская литература. 1966. № 4. С. 103–114.

*Колмогоров А. Н., Кондратов А. М.* Ритмика поэм Маяковского // Вопросы языкознания. 1962. № 3. С. 62–74.

*Кондратов А. М.* Теория информации и поэтика (Энтропия ритма русской речи) // Проблемы кибернетики. М.: Гос. изд-во физ.-мат. лит., 1963. Вып. 9. С. 279–286.

*Левинтон Г. А., Тименчик Р. Д.* Книга К. Ф. Тарановского о поэзии О. Э. Мандельштама // Russian Literature. 1978. Vol. 6, № 2. P. 197–211.

*Лотман М. Ю.* О переписке с Кириллом Федоровичем Тарановским // Poetry and Poetics: A Centennial Tribute to Kiril Taranovsky. Bloomington, Ind.: Slavica Publishers, 2014. P. 369–372.

*Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике. Тарту, 1964. Вып. 1: Введение, теория стиха. С. 173–176. (Учен. зап. Тартуск. ун-та; Вып. 160: Тр. по знаковым системам, I).

*Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.

*Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972.

*Лотман Ю. М.* Письма, 1940–1993 / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Б. Ф. Егорова. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997.

*Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Переписка, 1964–1993 / Сост., подгот. текста и коммент. О. Я. Кельберт, М. В. Трунина; под общей ред. Б. А. Успенского. Таллин: Изд-во ТЛУ, 2016.

*Пильщиков И. А., Трунин М. В.* К спорам о ритмической природе «Слова о полку Игореве»: неопубликованный отзыв Ю. М. Лотмана о статье

Л. И. Тимофеева и его место в научном контексте 1960-х – 1970-х годов // Русская литература. 2015. № 1. С. 30–57.

*Ронен О. К. Ф. Тарановский и «раскрытие подтекста» в филологии // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 420–425.*

*Тарановски К. Руски дводелни ритмови, I–II. Београд: Научна књига, 1953.*

*Тарановски К. Руски четворостопни јамб у првим двама деценијама XX века // Јужнословенски филолог. 1955/1956. Књ. 21. Св. 1/4. С. 15–43.*

*Тарановский К. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000.*

*Тарановский К. Русские двусложные размеры. Статьи о стихе / Пер. с серб. В. В. Сонькина. М.: Языки славянской культуры, 2010.*

*Тарановский К. Ф., Прохоров А. В. К характеристике русского четырехстопного ямба XVIII века: Ломоносов, Третьяковский, Сумароков // Russian Literature. 1982. Vol. 12, № 2. P. 145–194.*

*Тимофеев Л. Ритм // Литературная энциклопедия. М.: ОГИЗ РСФСР; Гос. ин-т «Сов. энциклопедия», 1935. Т. 9. Стб. 700–703.*

*Тимофеев Л. Теория стиха. М.: Гос. изд-во «Художественная литература», 1939.*

*Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958.*

*Томашевский Б. Русское стихосложение. Метрика. Пг.: Academia, 1923. (Вопросы поэтики; Вып. 2).*

*Томашевский Б. Стих и ритм: Методологические заметки // Поэтика: Временник Отдела словесных искусств Гос. ин-та истории искусств. Л.: Academia, 1928. [Вып.] 4. С. 5–25.*

*Томашевский Б. О стихе. Л.: Прибой, 1929.*

*Томашевский Б. В. Стих и язык. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1959.*

*Холиевников В. Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение: Пособие для студентов филол. фак. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1962.*

*Холиевников В. Е. Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха. 2-е изд., испр. и доп. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1987.*

*Холиевников В. Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение: Учеб. пособие для студентов филол. фак. 4-е изд., испр. и доп. М.: Academia; СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2002.*

*Шатир М. И. «Versus» vs «prosa»: пространство-время поэтического текста // Philologica. 1995. Т. 2, № 3/4. С. 7–47.*

*Шатир М. И. У истоков русского четырехстопного ямба: генезис и эволюция ритма: к социолингвистической характеристике стиха раннего Ломоносова // Philologica. 1996. Т. 3, № 5/7. С. 69–101.*

Шанир М. И. «Тебе числа и меры нет»: о возможностях и границах «точных методов» в гуманитарных науках // Вопросы языкознания. 2005. № 1. С. 43–62.

Якобсон Р. Нулевой знак / Авторизованный пер. с франц. Р. М. Фрумкиной // Якобсон Р. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. С. 222–230.

Jakobson R. Closing Statement: Linguistics and Poetics // Style in Language / Ed. by T. A. Sebeok. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1960. P. 350–377.

#### Article metadata

*Title:* Semiotics and Verse Theory: Kiril Taranovsky's and Vladislav Kholshevnikov's Marginalia in Their Copies of Yuri Lotman's *Lectures on Structural Poetics*

*Author:* I. A. Pilshchikov

*Author's e-mail:* pilshch@mail.ru

*Author affiliation:* Lomonosov Moscow State University. Institute for World Culture; Tallinn University. School of Humanities

*Abstract.* Yuri Lotman's *Lectures on Structural Poetics*, published as the first volume of a Tartu-based periodical, *Sign Systems Studies* (1964), has a subtitle: «Theory of Verse». However, no responses to this book from verse theorists are known, with the exception of Mikhail Gasparov's preface to its posthumous republication. This article gives an analysis of two prominent scholars of verse, Kiril Taranovsky's and Vladislav Kholshevnikov's unpublished marginalia in their own copies of Lotman's *Lectures*.

*Key terms:* verse theory, poetics, semiotics, structuralism.

*Reference literature (in translation):*

Bally Ch. Obshchaja lingvistika i voprosy francuzskogo jazyka [General linguistics and the questions of the French language]. Tr. by E. V. and T. V. Ventcel'. M.: Izdatel'stvo inostranoj literatury.

Gasparov M. L. K 60-letiju K. F. Taranovskogo [On the occasion of K. F. Taranovsky's 60th birthday]. Trudy po znakovym sistemam, V. Tartu, 1971, p. 545–546. (Uchenye zapiski Tartuskogo universitetata; 284).

Gasparov M. L. Soizmerimost' [Commensurability]. Kratkaja literaturnaja enciklopedija. Moscow: Sov. enciklopedija, 1972a, t. 7, col. 43–44.

Gasparov M. L. Stikh [Verse]. Kratkaja literaturnaja enciklopedija. Moscow: Sov. enciklopedija, 1972b, t. 7, col. 197–198.

Gasparov M. L. Predislovie k publikacii: Lotman Ju. M. Lekcii po struktural'noj poetike [Preface to Ju. M. Lotman's "Lectures on structural poetics"]. Ju. M. Lotman i tartusko-moskovskaja semioticheskaja shkola. M.: Gnozis, 1994, p. 11–16.

*Gasparov M. L.* «Analiz poeticheskogo teksta» Ju. M. Lotmana: 1960–1990-e gody [Ju. M. Lotman's "Analysis of the poetic text": 1960s–1990s]. Lotmanovskij sbornik 1. Moscow: IC-Garant, 1995, p. 188–191.

*Gasparov M. L.* Posleslovie k publikacii: Perepiska K. F. Taranovskogo s V. E. Khol'shevnikovym [Afterword to K. F. Taranovsky's correspondence with V. E. Khol'shevnikov]. Acta linguistica Petropolitana. St. Petersburg: Institut lingvisticheskikh issledovanij RAN, 2003, t. 1, part 3, p. 374–379.

*Dolinin A.* Pushkin i Anglija: Cikel statej [Pushkin and England: Essays]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2007.

*Zhir'munskij V. M.* O ritmicheskoj proze [On rhythmical prose]. Russkaja literatura, 1966, no. 4, p. 103–114.

*Kolmogorov A. N., Kondratov A. M.* Ritmika poem Majakovskogo [The rhythm of Mayakovsky's long poems]. Voprosy jazykoznanija, 1962, no. 3, p. 62–74.

*Kondratov A. M.* Teorija informacii i poetika (Entropija ritma ruskoj rechi) [Information theory and poetics (The entropy of the rhythm of Russian speech)]. Problemy kibernetiki. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo fiziko-matematicheskoj literatury, 1963, issue 9, p. 279–286.

*Levinton G. A., Timenchik R. D.* Kniga K. F. Taranovskogo o poezii O. E. Mandel'shtama [K. F. Taranovsky's book on O. E. Mandel'shtam's poetry]. Russian Literature, 1978, vol. 6, no. 2, p. 197–211.

*Lotman M. Ju.* O perepiske s Kirillom Fedorovichem Taranovskim [On my correspondence with Kiril Fedorovich Taranovsky]. Poetry and Poetics: A Centennial Tribute to Kiril Taranovsky. Bloomington, Ind.: Slavica Publishers, 2014, p. 369–372.

*Lotman Ju. M.* Lekcii po struktural'noj poetike [Lectures on structural poetics]. Tartu, 1964. Issue 1: Vvedenie, teorija stikha [Introduction, verse theory], p. 173–176. (Uchenye zapiski Tartuskogo universitetata; 160: Trudy po znakovym sistemam, I).

*Lotman Ju. M.* Struktura khudozhestvennogo teksta [The structure of the artistic text]. Moscow: Iskusstvo, 1970.

*Lotman Ju. M.* Analiz poehticheskogo teksta: Struktura stikha [Analysis of the poetic text: Verse structure]. Leningrad: Prosveshchenie, 1972.

*Lotman Ju. M.* Pis'ma, 1940–1993 [Letters, 1940–1993]. Ed. by B. F. Egorov. Moscow: Shkola "Jazyki ruskoj kul'tury", 1997.

*Lotman Ju. M., Uspenskij B. A.* Perepiska, 1964–1993 [Correspondence, 1964–1993]. Ed. by O. Ja. Kel'bert, M. V. Trunin, and B. A. Uspensky (general editor). Tallinn: TLU Press, 2016.

*Pil'shchikov I. A., Trunin M. V.* K sporam o ritmicheskoj prirode "Slova o polku Igoreve" (Neopublikovannyj otzyv Ju. M. Lotmana o stat'e L. I. Timofeeva i ego mesto v nauchnom kontekste 1960-kh – 1970-kh godov) [On the



disputes regarding the rhythmic pattern of the Tale of Igor's Campaign (Ju. M. Lotman's unpublished review of L. I. Timofeev's paper and its place in the scholarly context of 1960–70s)]. *Russkaja literatura*, 2015, no. 1, p. 30–57.

*Ronen O. K. F.* Taranovskij i "raskrytie podteksta" v filologii [K. F. Taranovsky and the "disclosure of the subtext" in philology]. Taranovskij K. O poezii i poetike [On poetry and poetics]. Moscow: Jazyki russkoj kul'tury, 2000, p. 420–425.

*Taranovski K.* Ruski dvodelni ritmovi I–II [Russian binary meters I–II]. Beograd: Naučna knjiga, 1953.

*Taranovski K.* Ruski četvorostopni jamb u prvim dvema decenijama XX veka [The Russian iambic tetrameter of the first two decades of the 20th century]. *Južnoslovenski filolog*, 1955/1956, vol. XXI, no. 1/4, p. 15–43.

*Taranovskij K.* O poezii i poetike [On poetry and poetics]. Moscow: Jazyki russkoj kul'tury, 2000.

*Taranovskij K.* Russkie dvaslozhnye razmery. Stat'i o stikhe [Russian binary meters. Essays on verse]. Tr. from the Serbian by V. V. Son'kin. Moscow: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2010.

*Taranovskij K. F., Prokhorov A. V.* K karakteristike russkogo chetyrekhstopnogo jamba XVIII veka: Lomonosov, Trediakovskij, Sumarokov [On the characteristics of the Russian iambic tetrameter of the 18th century]. *Russian Literature*, 1982, vol. XII, no. 2, p. 145–194.

*Timofeev L.* Ritm [Rhythm]. *Literaturnaja enciklopedija*. Moscow: OGIZ RSFSR; Gosudarstvennyj institut "Sovetskaja enciklopedija", 1935, t. 9, col. 700–703.

*Timofeev L.* Teorija stikha [Verse Theory]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Khudozhestvennaja literatura", 1939.

*Timofeev L. I.* Oчерki teorii i istorii russkogo stikha [Essays on the theory and history of Russian verse]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoj literatury, 1958.

*Tomashevskij B.* Russkoe stikhoslozhenie. Metrika [Russian versification. Metrics]. Petrograd: Academia, 1923. (Voprosy poetiki; 2).

*Tomashevskij B.* Stikh i ritm: Metodologicheskie zametki [Verse and Rhythm: Methodological notes]. *Poetika: Vremennik Otdela slovesnykh iskusstv Gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv*. Leningrad: Academia, 1928, issue IV, p. 5–25.

*Tomashevskij B.* O stikhe [On verse]. Leningrad: Priboj, 1929.

*Tomashevskij B. V.* Stikh i jazyk [Verse and language]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoj literatury, 1959.

*Kholshchevnikov V. E.* Osnovy stikhovedenija. Russkoe stikhoslozhenie [The elements of verse theory. Russian versification]: Posobie dlja studentov

filologičeskikh fakul'tetov. Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, 1962.

*Kholshevnikov V. E.* Mysl', vooruzhennaja rifmami: Poetičeskaja antologija po istorii russkogo stikha [The thought armed with rhymes: A poetic anthology of the history of Russian verse]. 2nd revised edition. Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, 1987.

*Kholshevnikov V. E.* Osnovy stikhovedenija. Russkoe stikhoslozhenie [The elements of verse theory. Russian versification]: Učebnoe posobie dlja studentov filologičeskikh fakul'tetov. 4th revised edition. Moscow: Academia; St. Petersburg.: Filologičeskij fakul'tet SPbGU, 2002.

*Šapir M. I.* "Versus" vs "prosa": prostranstvo-vremja poetičeskogo teksta ["Versus" vs "prosa": space-time of the poetic text]. *Philologica*, 1995, t. 2, no. 3/4, p. 7–47.

*Šapir M. I.* U istokov russkogo četyrehstopnogo jamba: genezis i evoljucija ritma: k sociolingvističeskoj kharakteristike stikha rannego Lomonosova [At the dawn of the Russian iambic tetrameter: the genesis and evolution of rhythm (on the sociolinguistic characteristics of Lomonosov's early versification)]. *Philologica*, 1996, t. 3, no. 5/7, p. 69–101.

*Šapir M. I.* "Tebe čisla i mery net": o vozmožnostjakh i granicakh "točnykh metodov" v gumanitarnykh naukakh ["You are not to be counted nor measured": On the potentials and limits of "exact methods" in the humanities]. *Voprosy jazykoznanija*, 2005, no. 1, p. 43–62.

*Jakobson R.* Nulevoj znak [Zero sign]. Tr. from the French by R. M. Frumkina. *Jakobson R. Izbrannye raboty* [Selected works]. Moscow: Progress, p. 222–230.

*Jakobson R.* Closing Statement: Linguistics and Poetics. *Style in Language*. Ed. by T. A. Sebeok. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1960, p. 350–377.

## Образы и роли языка в визуальном искусстве \*

В. В. Фещенко

ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ РАН, МОСКВА

*Аннотация.* Взаимосвязь искусства и языка – к настоящему моменту уже многократно доказанный факт. В данной статье анализируется частное проявление такой взаимосвязи, а именно роли и образы языка в искусстве последнего столетия. Выделяются ключевые роли языка, участвующие в создании современного произведения искусства. Эти роли в целом приводятся в соответствие с общепринятыми функциями языка: номинативная, метаязыковая, поэтическая, интерсемиотическая, перлокутивная. Во всех случаях они подчинены функции эстетической, по-разному модифицируя ее исходя из конкретных художественных задач того или иного художника или направления. Именно в современном искусстве оказалось возможным актуализовать все эти функции, а язык, в свою очередь, предоставил ему такие возможности.

*Ключевые слова:* язык, искусство, образ, функция.  
УДК 81.22

*Контактная информация:* Фещенко Владимир Валентинович, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института языко-

---

\* Исследование выполнено при поддержке гранта РГНФ № 14-04-00114 «Текст художника как объект лингвоэстетического исследования».

знания РАН (Большой Кисловский пер., д. 1, стр. 1, Москва, 125009, Россия, takovich2@gmail.com)

В статье из номера журнала «Критика и семиотика», посвященного образам языка, В. З. Демьянков отмечает, что выражение «образы языка» может пониматься двояко: во-первых, как «образы, которые принимает язык, в котором он предстает перед нами», и, во-вторых, как «образы, которые принимают иные сущности и в которых мы их принимаем за язык», как например, «язык танца», который является языком не в лингвистическом, а в семиотическом смысле [Демьянков, 2014, с. 11–12]. Говоря об образах языка в визуальном искусстве, мы будем иметь в виду обе эти трактовки. В первом случае будет употребляться выражение «роли языка» – роли не семантические, о которых идет речь в другой статье [Демьянков, 2000], а роли функциональные, т. е. частные функции вербального языка в эстетических контекстах. Во втором случае – при разговоре о «языках современного искусства» будет использован метатермин «образы языка», что удобно при изучении межкультурного и внутрикультурного трансфера лингвистических понятий в метаязык другого уровня, уровня науки об искусстве и семиотики искусства.

Ю. С. Степанов отмечал, что «образы языка» изменчивы и «фасетны» и зависят от определенных культурных и научных констант, принятых в ту или иную эпоху [Степанов, 1995]. В череде таких «фасеток», следуя Степанову, мы можем выделить концептуальный комплекс «язык и искусство» и его вариант «языки искусства». Этот комплекс изменчив, как и все другие. Формула «язык искусства» (*language of art*) впервые встречается – что характерно – в тексте художника, и – что еще более характерно – художника, являвшегося одновременно еще и поэтом – У. Блейка. Впоследствии эта формула была подхвачена философией немецкого романтизма и встречается в виде *Sprache der Kunst* у Новалиса, В.-Г. Вакенродера и В. фон Гумбольдта и в таком же виде переносится в трактаты об искусстве эпохи авангарда. В психологизме конца XIX – начала XX в. возникает формула «язык как искусство», а в структурализме середины XX в. она инвертируется в формулу «искусство как язык». Сегодня же, в начале века двадцать первого, мы наблюдаем трансформацию этого комплекса в формулу, которую можно было бы изобразить так: «искусство как язык как искусство». В рамках лингвоэстетического подхода, развиваемого нами в [Фещенко, Коваль 2014], язык и искусство, вербальное и визуальное рассматриваются как многоаспектные аналоги, находящие применение как в языковых формах, так и в формах художественных. Например, картина рассматривается как высказывание, актуализирующее некоторые языковые структуры, или наоборот, вербально-поэтический текст анализи-

руется исходя из его визуального облика – как живописное построение. Многие произведения современного искусства как раз требуют к себе такого двойственного внимания – со стороны вербальной перформативности и одновременно визуальной репрезентации.

Таким образом, можно говорить об «эстетическом образе языка» в культуре XX и XXI вв., сформировавшемся на пересечении теории языка и теории искусства. Как утверждал Ю. С. Степанов, общность этих двух теорий базируется естественным образом на общем принципе знака как единстве означающего и означаемого в языке и «выражающего» и «выражаемого» в искусстве [Степанов, 1975]. Научная аналогия между языком и искусством возникает уже в функционализме. Практически одновременно в первой трети XX в. возникают постулаты об «экспрессивной функции языка» (К. Бюлер) и «коммуникативной функции искусства» (Г. Г. Шпет, ср. также у В. И. Иванова об «искусстве как со-общении»). Синтезом этих двух постулатов можно считать теорию «эстетического знака» Ч. У. Морриса, помещающего эстетику в трехмерное пространство языка – семантики, синтактики и прагматики, как мы знаем, развитую затем в трудах Ю. С. Степанова.

Итак, взаимосвязь искусства и языка – к настоящему моменту уже многократно доказанный факт. Однако в данной статье нас будет интересовать частное проявление такой взаимосвязи, а именно роли и образы языка в искусстве последнего столетия, которое в рабочем порядке мы объединяем понятием «современное искусство», включая сюда и *modern*, и *contemporary art*, и, кроме того ограничивая его в этой статье лишь визуальными искусствами западной традиции. И даже в рамках визуальных искусств для целей этого исследования мы отсекаем искусство декоративное и прикладное, поскольку в них, помимо эстетической функции, проявляются – возможно, даже в большей мере – другие функции. Нас будут интересовать в чистом виде эстетические контексты, в которых язык играет свою роль и реализует свои образы.

Какие же роли исполняет язык в произведениях современного искусства?

Наверное, первым в исторической перспективе, но и в сущностном плане, вхождением языка в живопись является факт наименования картины. Практически всякая картина как-то именуется художником, включая таким образом вербальный язык в художественное пространство. Исторически название картины было связано не столько с необходимостью озаглавить произведение искусства, сколько ввести его в контекст восприятия. Так, название иконы или картины эпохи Возрождения недвусмысленно отсылало к библейскому контексту или даже библейскому тексту и именно благодаря этой отсылке могло восприниматься как художественный объект (например, «Святая Троица, или Гостеприимство Авраама» А. Рублева). В ренессансной и постренессансной живописи название слу-

жило идентификатором либо жанра, либо изображаемого объекта (лица или места). При этом номинация картины могла быть как прямой, так и не прямой. Пример прямой номинации – «Мона Лиза», которая известна также и под несколько менее прямой номинацией «Джоконда». Примеры не прямой номинации картин хорошо видны в жанре аллегорий, как, например, у П. Брейгеля: «Аллегория зрения». Кстати, у Брейгеля и его современников впервые встречается мотив Вавилонской башни, аллегорически выражающий образ языка и многоязычия. На этой картине изображение дублируется вербальным текстом из Библии.

В XIX в. произошел перелом в отношении слова к картине. Название картины становится автономной текстовой формой и – наряду с самой картиной – самостоятельным эстетическим объектом. В реалистической живописи это выражается в нарративизации картины посредством слова, ср. с названием картины И. Репина «Не ждали». Как отмечает Н. Злыднева, название здесь перестает быть тавтологичным изображению, а «выступает как параллельная зона, по отношению к которой изображение уже едва ли не вторично» [Злыднева, 2008, с. 49].

Радикализация связи между заглавием картины и самим изображением происходит в искусстве авангарда. Еще в 1880-х гг. французский литератор и юморист А. Алле выставил на публике серию чисто концептуальных полотен, основанных на игре изображаемого и словесной подписи. Так, красный прямоугольник сопровождался названием «Апоплексические кардиналы, собирающие помидоры на берегу Красного моря» (1882), белый – «Первое причастие анемичных девушек в снегопад» (1887), а черный прямоугольник был назван «Битва негров в пещере глубокой ночью» (1882)<sup>1</sup>. В этих примерах проблема множественности словесной номинации визуального образа встает в чистом виде, хотя и в иронично-эпатажном ключе.

Название картины у художников авангарда включает зрителя в множественную игру вербально-визуальных соответствий. Так, картина К. Малевича, озаглавленная «Дама у афишного столба», изображает не даму, а сам афишный столб, абстрагированный до масштаба коллажной композиции. А в так называемой «Композиции с Джокондой» на самой картине всплывает как бы второе название «Частичное затмение» как обозначение живописного приема коллажирования образов старого и нового искусства, соответственно Джоконды и геометрических фигур, буквально затмевающих Джоконду в пространстве холста. У В. Кандинского название картин обозначает новые художественные методы: Импресси, Композиции и т. д.

---

<sup>1</sup> Заметим, что это название, как выясняется теперь, сыграло свою роль в создании «Черного квадрата» К. Малевича. В 2015 г. были обнародованы данные рентгеноскопии, согласно которым под слоем краски обнаружена надпись рукой Малевича «Битва негров в темной пещере», что указывает на существование подспудного диалога русского супрематиста и французского художника.

Название одного из первых авангардных арт-объектов – «Фонтан» М. Дюшана – вскрывает сам принцип авангардной революции знака. В данном случае утилитарный объект становится художественным в силу его переворачивания, переименования (вместо писсуара – фонтан) и размещения на выставке под этим названием.

Вербальный план живописного произведения становится подчас инструкцией к методу восприятия объекта, как в картинах Ф. Пикабиа, ср. его автопортрет в виде некоего приспособления со словесным комментарием; портрет женщины справа в виде схемы и сопутствующего визуального стихотворения слева; а на рисунке, носящем название «Мысли без языка», реализуется алогизм: само изображение противоречит названию и содержит в себе язык. Возможно, самый яркий представитель алогизма в живописи – Р. Магритт – создавал картины, полностью построенные на абсурдном взаимодействии названия и изображения, как например, в его ироничной «Джоконде».

Итак, мы отметили первую из ролей, которую играет язык в контакте с произведением современного визуального искусства – это **номинативная** роль. Она в принципе соответствует номинативной функции языка вообще, но в искусстве проявляет себя особым референционным образом.

Вторую роль можно назвать **метарефлексивной**. Язык служит средством саморефлексии художника. Художник неизбежно вербализует свои художественные ощущения, будь то в записных книжках, разговорах и выступлениях или в трактатах, или даже в стихотворных опытах. С одной стороны, этот текст художника выполняет служебную роль – в вербализации художественного опыта его автора-художника. С другой стороны, в современном авангардном искусстве эта служебная и подчиненная роль «текста художника» перерастает традиционные рамки, и такой текст становится значащим элементом и носителем особого художнического дискурса. В нем язык действует как медиатор между сознанием художника и реальными формами эстетической выразительности. Роль языка в таком типе текстов – посредничество между опытом художника и его саморефлексией.

На рубеже XIX и XX вв. все больше художников обращается к словесности, при этом вполне ей доверяя и, более того, извлекая из нее опыт для своего живописного творчества. Тут можно упомянуть, с одной стороны, теоретически-эпистолярное наследие В. Ван Гога, П. Синьяка, М. Дени, А. Бенуа, О. Родена, С. Дали и, с другой стороны, стихотворные опыты художников русского авангарда – В. Кандинского, К. Малевича, М. Шагалла, Е. Гуро, П. Филонова. Казалось бы, в начале XX в. живопись начала сознательно освобождаться от литературности и вербальности. В этой связи характерно ироничное заявление А. Матисса: «кто хочет посвятить себя живописи, пусть начнет с того, что вырежет себе язык». Думается, что Ма-

тисс здесь делал лукавый намек на отрезанное ухо Т. Ван Гога... Так или иначе, получается парадокс: избавляясь от власти референциальности и языка, живопись модернизма и авангарда все больше ощущает потребность в вербальном обосновании своих опытов. Практически каждый художник теперь считает нужным если не написать манифест и трактат, то, по меньшей мере, вести дневник и записи, тем самым вербализуя свои интенции.

Особенно показателен здесь опыт В. Кандинского, впервые заговорившего о «языке живописи» как о системе выразительных средств нового, абстрактного искусства. Кандинский был первым, кто в начале XX в. поставил центральной задачей своего творческого проекта изложение грамматики своего искусства, составление азбуки, словаря и терминологии своей собственной художественной системы. В «Маленьких статейках по большим вопросам» (1919) В. Кандинский провозглашал: «Совершается коренной переворот, и плодом его является рождение языка искусства» [Кандинский, 2001, т. 2, с. 13]. Поиски языка искусства коррелируют с современным Кандинскому языковым поворотом в философии и науке. Сам Кандинский называет его просто «поворот» или «духовный поворот», который в области искусства принял форму поиска метода искусства – надо изучать не *что*, а *как*. Все размышления В. Кандинского о живописи, так или иначе, проходят через вербальную проблематику. Цель текста художника будет достигнута, пишет он, «если читатель откроет в себе способность с трепетом следить за жизнью особого мира, видеть его глазами, осязать его, слышать его аромат и его неподражаемо тонкую и значительную речь» [Там же, с. 15]. Через текст художник видит, осязает и слышит мир, и, более того, пытается понять «речь» этого мира, его скрытый и чистый язык: «“Новые формы” есть только отскобленные от толстого слоя слишком материальной материи те же “вечные” (на нынешний день) “чистые” формы искусства, его чистый язык» [Там же, т. 1, с. 104]. Пример вербализации живописного опыта Кандинского – его словесный автокомментарий к картине «Композиция № 6».

Кандинский рассказывает, что изначально написал вполне предметную картину на стекле «Потоп». Затем возникло желание переработать эту тему для композиции, но долгое время ничего не получалось, ибо он «все еще находился под властью впечатления потопа, вместо того чтобы подчинить себя настроению слова “Потоп”» [Там же, с. 305]. Его тяготит предметная семантика самого слова *потоп*, и он хочет поддаться «настроению», т. е. чистому ощущению внутренней формы, «внутреннего звучания», а не внешнего впечатления от слова *потоп*. Приходит момент, когда Кандинский настраивается на такое восприятие слова *потоп* и через некоторое время он видит сам свою картину, и вдруг оказывается потрясенным ее композицией и формами, уже без связи с предметностью. «Картина на стекле отделилась от меня», – записывает он. Наконец, компози-



ция была написана как бы сама собой («за три дня», «безотчетно»). В итоге, отмечает живописец, исходный мотив картины (Потоп) «был растворен и перешел ко внутреннему, чисто живописному, самостоятельному и объективному существованию» [Кандинский, 2001, т. 1, с. 308]. Итак, средствами внутреннего межсемиотического перевода на вербальное мышление художник достигает ответного эффекта на материале визуальном. Внутренняя языковая форма трансмутирует во внутреннюю пластическую форму, существуя параллельно в битекстуальном пространстве.

Другие примеры авторефлексии художника – заметки М. Дюшана об особом алфавите картины, аналогичном алфавиту и набору языковых средств в языке; или записи американского поэта и художника Э. Э. Каммингса о соотношении морфологии и синтаксиса естественного языка и грамматики цветов в живописи. Во всех этих случаях вербальный язык исполняет роль саморефлексии, что соответствует метаязыковой функции языка в целом.

Следующая роль языка уже более специфична для определенных течений современного искусства. Так, в искусстве послевоенного концептуализма язык из средства вербализации художественного опыта трансформируется в сам материал искусства. Здесь предмет, его изображение и текстовое описание становятся равноправными художественными элементами, как в хрестоматийной работе Дж. Кошута «Один и три стула».

Само название движения «концептуализма» стало результатом трансфера аналитического инструментария в математической логике и философии языка в область художественного перформанса. Термин «концепт» был заимствован сначала арт-критикой из работ позднего Л. Витгенштейна, в частности его теории семейных сходств. Вопрос «Каким может быть искусство?» был поставлен как языковая игра, в которой сам концепт «искусства» подвергался испытанию на легитимность. Искусство концептуализма уподоблялось практической философии, а в отдельных художественных группах – как действующая философия языка, например в практике британской группы концептуальных художников «Искусство и язык» (*Art & Language*). Органом и одновременно площадкой самовыражения для этой группы стал в 1960-е гг. журнал «Искусство-язык» (*Art-Language*). В нем рассматривались вопросы, связанные с производством искусства, причем в стремлении перейти от «неязыковых» форм искусства, таких как живопись и скульптура, к произведениям теоретического характера, к лингвистике и прагматике самого высказывания об искусстве. Название журнала само по себе – новая формула и новый образ языка. *Art-Language* можно понимать и как «художественный язык» («язык искусства»), и как «язык-искусство», как дефисное образование и неделимый терминоконтекст, в котором язык выступает перформативом художественного жеста. Многие объекты концептуального искусства представляют

собой языковые высказывания, помещенные в выставочный контекст, ср., например, вывески и надписи Дж. Кошута.

В русском концептуализме визуальное искусство и вовсе обретает черты литературы (ср. с названиями эссе В. Пивоварова «Картина как литературный жанр» и Г. Брускина «Картина как текст и текст как картина»). Практически каждый художник-концептуалист является автором теоретической книги, в которой он признается в одновременной любви к слову и изображению. Из самых известных примеров вербализации в рамках концептуалистской инсталляции – «Жизнь мух» И. Кабакова. В эту инсталляцию Кабаков включил текст своего псевдофилософского трактата «Муха как предмет и основание философского дискурса», в котором в духе «языковых игр» Витгенштейна иронически обосновывает необходимость вербального дискурса как «философизации» художественного объекта, которым выступает обычная муха. Такие художественные акции побудили теоретиков концептуализма к утверждению особой литературоцентричности русского концептуального искусства.

Тезис о превалировании имен над вещами в русской культуре присутствует у русского концептуалиста Д. А. Пригова: «Объявившись у нас, концептуализм не обнаружил основного действующего лица своих мистерий, так как в нашей культуре уровень предмета традиционно занимала номинация, название. И оказалось, что в западном смысле вся наша культура является как бы квазиконцептуальной. Тотальная же вербализация образительного пространства, нарастание числа объяснительных и мистификационных текстов, сопровождавших образительные объекты, очень легко легло на традиционное превалирование литературы в русской культуре, ее принципиальную предпосланность проявлению в любой другой сфере искусства» [Пригов, 1998]<sup>2</sup>. Иллюстрацией к нему может служить серия рисунков-инсталляций 1991 г. «Для бедной уборщицы» (рис. 1, 2). На них изображен большой глаз, поднимающийся между кулис перед взором преклоненной женщины. Вслед за изображением глаза за кулисами всплывает слово ГЛАЗ, которое ужасает испуганную женщину еще больше, чем изображение глаза. Слово материализуется и замещает собой обозначаемый им объект с еще большим эффектом, чем изображение этого объекта.

Различие между русским и западным концептуализмом подтверждается также, если сравнить два примера концептуалистских произведений: одно принадлежит Дж. Кошуту (рис. 3) и изображает пять коробок с надписями: *коробка, куб, пустой, чистый, стеклянный*. Все эти атрибуты действительно являются характеристиками обозначаемого объекта, это в самом деле коробка в форме куба, пустая, чистая и сделанная из стекла. А вот схожая картина Пригова (рис. 4): здесь слова *рыба, птица, дерево, облако*

---

<sup>2</sup> См. также: <http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm/>

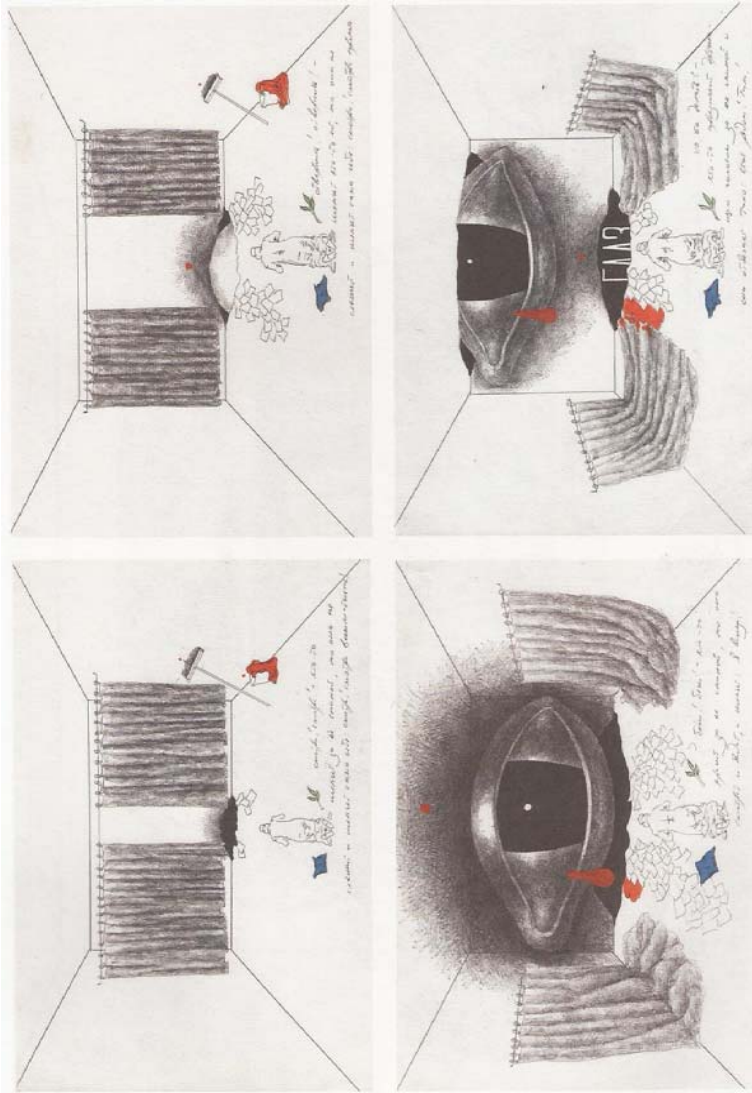


Рис. 1

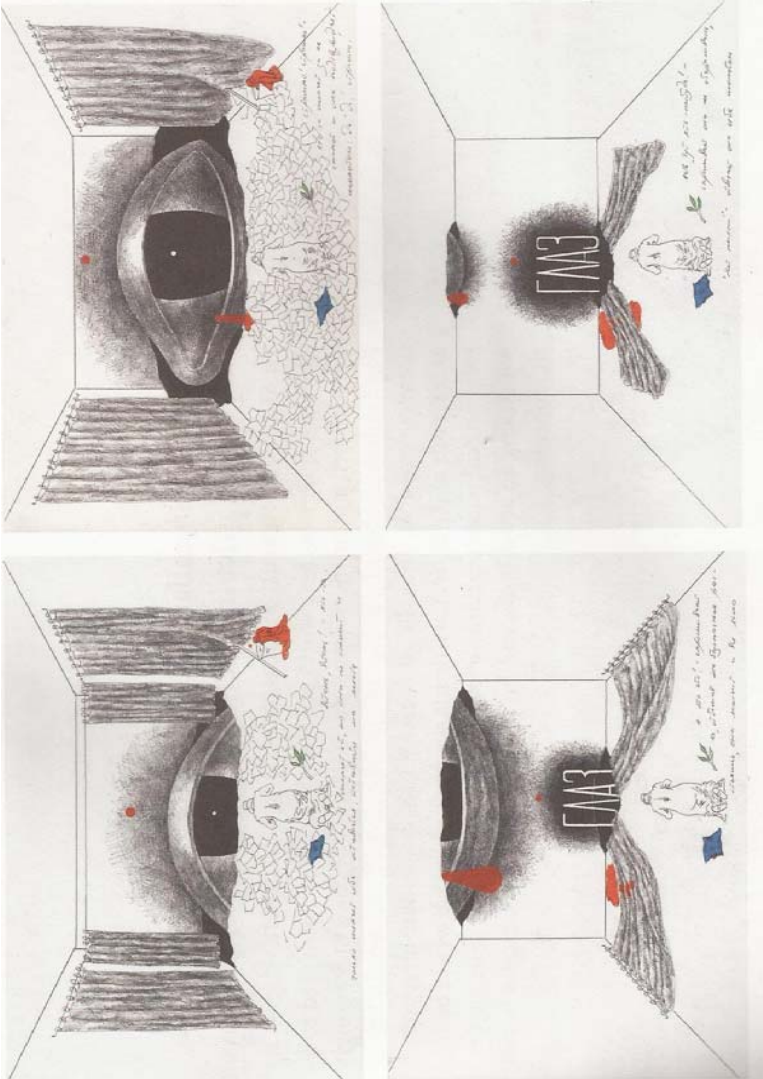
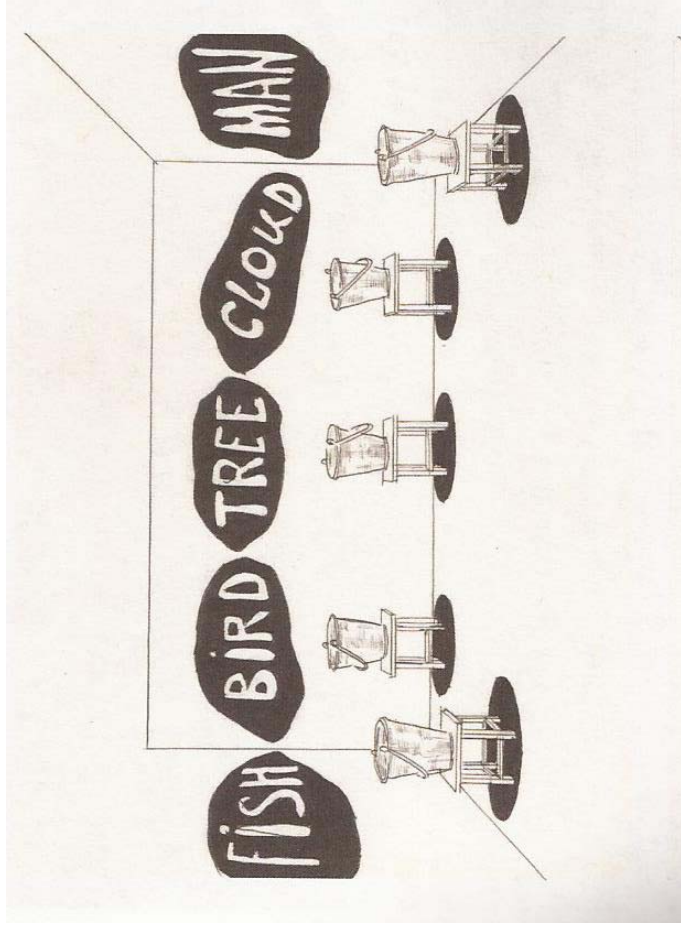


Fig. 2



*Pic. 3*



*Pic. 4*

и человек не отсылают ни к чему, кроме самих себя. Пустые корзины под ними выступают как пустые референты. Сила слова и языка в версии Пригова может и не иметь отсылки к реальности.

Роль языка в изобразительном искусстве концептуализма, таким образом, можно в некоторой степени уподобить **поэтической** функции языка с его «обращенностью слова на самого себя».

Еще один аспект присутствия языка в современном искусстве, который мы упомянем очень кратко, – наличие языковой метафоры в самой ткани живописного изображения. Интересны в этой связи полотна харьковского художника Р. Минина, создающего свою письменность в серии работ, посвященных донецким шахтерам; или серия графических панно И. Языкова под названием «Азбука», где каждый холст представляет собой расшифровку символики конкретной буквы русского алфавита. Так, композиция, посвященная букве *Я*, построена как семиотический словарь человеческих «языков». Эту роль языка здесь можно назвать **интерлингвистической**, направленной на создание новых алфавитов живописного языка.

Наконец, следует упомянуть еще такие случаи работы с языком в современном искусстве, когда вербальные высказывания становятся частью художественной акции, развертывающейся во времени и пространстве. Такой принцип реализован в деятельности группы «Коллективные действия», когда вербальные протоколы проведенных акций (так называемые «Эстетические исследования») становятся продолжением самих акций. В самое последнее время в России внедрением вербального высказывания в художественную акцию занимается группа «Лаборатория поэтического акционизма» и П. Арсеньев. В одной из таких акций «Текст на улице. Текст в помещении» вербальные высказывания размещались в разных средах, как музейных и квартирных, так и публичных, вовлекая зрителя в живой процесс интерпретации и рефлексии над границами искусства и языка. Пожалуй, самым известным и нашумевшим таким высказыванием Арсеньева стал слоган *Вы нас даже не представляете* – поэтическая строка, помещенная на транспарант и включенная тем самым в протестный контекст социальной действительности.

Другой формой вербального действия в современном искусстве служит граффити – надписи, сопровождающиеся рисунками на стенах зданий и других объектов. Можно спорить, стоит ли включать граффити в разряд актуального искусства, но на примере такого художника, как Бэнкси, мы неизбежно должны признать их эстетическими объектами. Во-первых, из-за их содержания, часто авторефлексивного и связанного с эстетическими условиями порождения, и, во-вторых, из-за их вписанности в художественный процесс. Фотографии граффити Бэнкси – частые экспонаты художественных выставок, в том числе в ведущих музеях мира, а стало быть, их можно рассматривать как факты эстетического опыта. На примере Бэнкси мы видим, как надпись на заборе меняет свою функцию с ути-

литарной и социальной на эстетическую. **Прагматическая**, а подчас и **перлокутивная** функция языка здесь берется на вооружение художником в попытке выйти из замкнутого мира языка в действенную жизнь дискурса. Язык как посредник между вербальным и визуальным становится не просто орудием общения, но подчас оружием социального вызова. Резюмировать эту роль языка можно цитатой из книги В. Подороги о современном актуальном искусстве. Размышляя о разрыве между вербальным и визуальным и его преодолении, Подорога пользуется образом языка как оружия в борьбе за ценности искусства: «Художник сегодня настолько актуален, насколько способен виртуозно владеть этим знанием о «трещине-разрыве», открывать каждый раз картину войны между вербальным и визуальным, невероятной по упорству и потерям с обеих сторон» [Подорога, 2013, с. 36].

Итак, здесь были представлены некоторые ключевые, на наш взгляд, роли языка, участвующие в создании современного произведения искусства. Эти роли в целом приводятся в соответствие с общепринятыми функциями языка: это функции **номинативная, метаязыковая, поэтическая, интерсемиотическая**, а также функция воздействия, или **перлокутивная**. Однако во всех случаях они подчинены функции **эстетической**, по-разному модифицируя ее исходя из конкретных художественных задач того или иного художника или направления. Именно в современном искусстве оказалось возможным актуализовать все эти функции, а язык, в свою очередь, предоставил ему такие возможности.

### Список литературы

- Демьянков В. З. Семантические роли и образы языка // Язык о языке / Под ред. Н. Д. Арутюновой. М., 2000.
- Демьянков В. З. Образы языка в контрастивном освещении // Критика и семиотика. 2014. № 2. С. 11–20.
- Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008.
- Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. М., 2001.
- Подорога В. Kairos, Критический момент. Актуальное произведение искусства на марше. М., 2013.
- Пригов Д. А. Что надо знать о концептуализме // Арт-Азбука. Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая. М., 1998.
- Степанов Ю. С. Общность теории языка и теории искусства в свете семиотики // Изв. АН СССР. СЛЯ. 1975. Т. 34, № 1.



Степанов Ю. С. Изменчивый «образ языка» в науке XX века // Язык и наука конца 20 века / Под ред. Ю. С. Степанова. М., 1995.

Фещенко В. В., Коваль О. В. Сотворение знака. Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М., 2014.

### Article metadata

*Title:* Images and roles of language in visual art

*Author:* V. V. Feshchenko

*Author's e-mail:* takovich2@gmail.com

*Author affiliation:* Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences

*Abstract.* The relationship of art and language has been a repeatedly proven fact to date. This article analyzes a particular manifestation of such a relationship – namely, the role of language and imagery in the art of the last century. The study highlights the key roles of language participating in the creation of contemporary works of art. These roles conform to the generally accepted language functions: nominative, metalinguistic, poetic, Intersemiotic, perlocutionary. In all cases, they are subject to the aesthetic function, modifying it based on particular artistic tasks of an artist or an art movement. It is in modern art that it became possible to actualize all these functions, and language, in turn, gave art such opportunities.

*Key terms:* language, art, image, function.

*Reference literature (in transliteration):*

Dem'jankov V. Z. Obrazy jazyka v kontrastivnom osveshchenii [Images of the language in contrast description] // Kritika i semiotika [Critique and Semiotics]. 2014. № 2.

Dem'jankov V. Z. Semanticheskie roli i obrazy jazyka [Semantic roles and images of the language] // Jazyk o jazyke / Pod obshhim rukovodstvom i redakciej N. D. Arutjunovoj [Language about language/ ed. by N. D. Arutynova]. М., 2000.

Feshchenko V. V., Koval' O. V. Sotvorenije znaka. Ocherki o lingvojestetike i semiotike iskusstva [Creation of sign. Essays about linguoesthetics and semiotics of Art]. М., 2014.

Kandinskij V. V. Izbrannye trudy po teorii iskusstva [Selected works on the theory of Art]: V 2 t. М., 2001.

Podoroga V. Kairos, Kriticheskij moment. Aktual'noe proizvedenie iskusstva na marshe [Kairos- critical moment. A piece of modern Art on the march]. М., 2013.

Prigov D. A. Chto nado znat' o konceptualizme [What should be known about conceptualism] // Art-Azbuka. Slovar' sovremennogo iskusstva pod red.

Maksa Fraja. M., 1998. URL: <http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm/>

*Stepanov Ju. S.* Izmenchivyy «obraz jazyka» v nauke XX veka [Changeable image of the language in XX century] // Jazyk i nauka konca 20 veka. Pod red. Ju. S. Stepanova [Language and science in the end of XX century / ed. by Stepanov]. M., 1995.

*Stepanov Ju. S.* Obshchnost' teorii jazyka i teorii iskusstva v svete semiotiki [Commonality of theory of the language and theory of Art in the light of semiotics] // Izvestija AN SSSR. SLJa. T. 34, № 1, 1975.

*Zlydneva N. V.* Izobrazhenie i slovo v ritorike russkoj kul'tury XX veka [Picture and a word in rhetoric of Russian culture in XX century]. M., 2008.

«Образ языка» в «Логическом анализе языка» \*

С. Ю. Бочавер

ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ РАН, МОСКВА

*Аннотация.* В данной статье термин Ю. С. Степанова *образ языка* используется для анализа произведений Н. Д. Арутюновой. Рассматриваются различные образы языка в «Логическом анализе языка», противопоставленные строгому и терминологическому употреблению этого термина. В качестве основных образов выделяются: язык-агенса, язык-пациенса, язык-пространство, язык-поверхность, язык как способ говорения. Отмечается, что эти образы языка не похожи на наиболее распространенные образы языка в бытовой речи, а являются характерными особенностями научного стиля Н. Д. Арутюновой. В данном случае стиль оказывается отражением самостоятельного исследовательского метода Н. Д. Арутюновой. Подвижность образов языка осмысливается как фактор, повлиявший на выработку оригинального подхода в группе «Логический анализ языка».

*Ключевые слова:* логический анализ языка, образ языка, Н. Д. Арутюнова, язык

УДК 81-11

---

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00130) в Институте языкознания РАН.

*Контактная информация:* Бочавер Светлана Юрьевна, кандидат филологических наук, научный сотрудник Института языкознания РАН (Большой Кисловский пер., д. 1, стр. 1, Москва, 125009, Россия, Svetlana.bochaver@gmail.com)

В 2016 г. проблемная группа «Логический анализ языка»<sup>1</sup> под руководством чл.-корр. РАН Н. Д. Арутюновой отметила свое тридцатилетие, за это время были изданы 33 сборника, а проведенные семинары и конференции уже невозможно подсчитать точно. На протяжении трех десятилетий работа проблемной группы привлекала очень разных по своим методам и взглядам ученых, занимающихся проблемами развития языка, культуры, литературы, логики и философии, о чем наиболее красноречиво свидетельствуют названия и содержание сборников серии (см. приложение). Важно отметить, что состав участников проблемной группы никогда не был закрытым, не существовало формальных процедур, связанных со вступлением в «Логический анализ языка». Одной из принципиальных установок Н. Д. Арутюновой всегда была открытость и свобода объединения этой научной группы. Тем не менее можно назвать наиболее последовательных и постоянных участников конференций «ЛАЯ». Это Т. В. Булыгина, С. В. Кодзасов, Ю. Д. Апресян, А. Д. Шмелев, И. Б. Шатуновский, Н. К. Рябцева, Т. Е. Янко, В. М. Труб, М. А. Дмитриевская и мн. др. Легко видеть, что между названными учеными не так много общего, а если рассматривать их работы вне сборников «ЛАЯ», окажется, что пересечения между ними сравнительно невелики. Это независимые и самостоятельные ученые, нередко представляющие собственные школы в современной лингвистике. Этот факт может вызвать недоумение у читателя, мало знакомого с историей «Логического анализа языка» в России, ведь само название направления предполагает известную строгость и замкнутость метода.

В этой статье мы постараемся ответить на вопросы, как снимается это противоречие и что стало залогом долголетия и непрерывного обновления в работе проблемной группы. В качестве ключа к этим вопросам мы хотим предложить гибкое и изменчивое понимание языка в работах Н. Д. Ару-

---

<sup>1</sup> Проблемная группа «Логический анализ языка» создана в 1986 г. в Институте языкознания РАН Н. Д. Арутюновой. С самого начала принципиальной была установка на открытость состава участников и набора допустимых методов и приемов анализа. Работа группы на протяжении примерно 20 лет складывалась из ежемесячных семинаров и ежегодных конференций, проходивших в Институте языкознания РАН, в середине 2000-х семинары стали менее регулярными, однако конференции продолжают проходить ежегодно. Истории проблемной группы и особенностям метода посвящена работа Н. Б. Мечковской [1996].

тновой, отраженное в проблематике конференций и семинаров, а затем в сборниках, где опубликованы их результаты. Как же понять, что стоит за словом *язык* в сборниках «Логический анализ языка»? Мы обратимся к реконструкции образа или образов языка, которые на протяжении многих лет выстраивались в статьях от редактора и собственных статьях Н. Д. Арутюновой в «Логическом анализе языка». Именно в этих текстах наиболее последовательно реализуются программа и теоретические установки проблемной группы «Логический анализ языка»; применяя метод «Логического анализа языка», мы реконструируем *образы языка* на основании употребления слова *язык* и его производных.

*Образ языка* – термин, предложенный в программной статье Ю. С. Степанова «Изменчивый образ языка в науке XX в.», где он устанавливает связь между определением языка и тем, как именно осмысляется язык, и соответственно, со стилями научного мышления: «Как показывает уже сам заголовок, речь пойдет об эволюции взглядов на язык на протяжении XX века и, самое главное, о тех новых чертах, которые “образ языка” приобрел к концу нашего, столетия. Выражение “в науке” следует понимать, скорее, собирательно: речь идет о разных науках или, во всяком случае, о разных “дисциплинах”. Мы хотим показать, что на протяжении XX века, первоначально главным образом в лоне лингвистики, сменяли друг друга разные определения языка и, соответственно, разные его “образы”. Эту эволюцию можно поставить в связь – однако не слишком жесткую – со сменой “стилей научного мышления”, или, как некоторые предпочитают выражаться, “парадигм”. Однако эволюция протекала так, что каждое последующее определение не вытесняло предыдущего целиком, а включало в себя некоторые его черты» [Степанов, 1995, с. 7]<sup>2</sup>.

Таким образом, далее речь пойдет именно о тех чертах и свойствах языка, которые оказываются выделенными и наиболее заметными в разговоре о нем в контексте сборников «Логический анализ языка». Заметим также, что понятие образа не было чуждо и «Логическому анализу». *Образу* посвящена статья Н. Д. Арутюновой в одном из первых сборников по референции [Арутюнова, 1988], *образ* фигурирует в названии одной из статей М. А. Дмитриевской [1988]. *Образ человека* стал темой конференции и томов серии (ЛАЯ, 1999).

С самого начала Н. Д. Арутюнова ставила перед собой и своей проблемной группой задачу объединения и интеграции различных теоретических концепций, сосуществующих в современной лингвистике. В значительной мере семинары и конференции ЛАЯ оказались той средой, где

---

<sup>2</sup> Ю. С. Степанова, как и Н. Д. Арутюнову, интересовала логика языка, о чем свидетельствуют хотя бы его формулировки «лингво-логические концепции» и «философия слова» [Степанов, 1985, с. 7].

оказался возможным диалог различных лингвистических направлений и гуманитарных дисциплин: «...состав группы не является стабильным. В ее семинарах и конференциях участвуют те специалисты, которым интересна та или другая проблематика» [Арутюнова, 2003, с. 21].

Вероятно, именно эта широта охвата определила то, что в числе прямо поставленных перед группой вопросов никогда не стоял один из ключевых вопросов лингвистики: «Что такое язык?». Насколько нам известно, «Логический анализ языка» никогда не пытался выработать целостное теоретическое определение языка. Язык в работе группы стал одновременно объектом и инструментом исследования, позволяющим увидеть механизмы развития культуры и принципы человеческого мышления: «Группа ЛАЯз... стала постепенно жизнь языка любить больше организующей ее логики мышления» [Арутюнова, 2003, с. 9].

Естественно, что в гетерогенной среде строго терминологическое и узко специализированное употребление слова *язык* было бы просто невозможно. Слово *язык* употребляется относительно свободно, не только в сугубо терминологическом смысле. Именно поэтому нам представляется уместным применить собственно лингвистический анализ к текстам Н. Д. Арутюновой и, используя методы, во многом выработанные под ее руководством или непосредственным влиянием, определить, каким предстает *язык* в ее собственных размышлениях о нем. В абсолютном большинстве случаев от читателя не требуется специальных или профессиональных познаний в лингвистике, чтобы понять контекст, в котором фигурирует слово *язык*.

Наше исследование в значительной мере опирается на работу В. З. Демьянкова [2000], где семантика *языка* рассматривается в связи с его образами, возникающими в обыденной речи. Далее мы обратимся к анализу образов «лингвистического языка», актуальных для Н. Д. Арутюновой.

В качестве прямых значений «лингвистического языка» В. З. Демьянков выделяет:

1.1.1. язык-хранилище: система словесного выражения мыслей, служащая средством общения людей, то есть *langue* Ф. де Соссюра;

1.1.2. язык как объект с инструментальным предназначением: стиль, слог; одновременно соответствует и *langue*, и *parole*, и *langage*;

1.1.3. язык-сцена: средство и манера речи, общения, не обязательно вербального (язык музыки); что-то вроде *langage*;

1.1.4. язык-агенса как творческая сила [Там же, с. 241].

В. З. Демьянков проводит анализ на основе наблюдений над непрофессиональными контекстами употребления слова *язык*, и, тем не менее, он делает попытку соотнести выделенные значения с профессиональной соссиорианской терминологией.

Заимствуя выражения Н. Д. Арутюновой, обратимся теперь к «синтаксису языка» и к «семантике языка»<sup>3</sup>, чтобы установить, какой образ языка просвечивает за этой спецификой вербальных употреблений.

Обширная группа контекстов наглядно демонстрирует традиционное противопоставление конкретного и абстрактного понимания языка. Конкретное значение допускает сочетание *языка* с прилагательными, образующими номинации языков, и варьирование единственного и множественного числа: *В большинстве индоевропейских языков...* (1999); *В церковнославянском языке...* (2002); *В каждом языке выделим фонд слов...* (1992)<sup>4</sup>.

Абстрактное значение *языка* накладывает существенные ограничения на сочетаемость с прилагательными (исключение здесь – *естественный*) и не допускает множественного числа: *Для широкого круга лингвистов, логиков и философов, интересующихся семантическим и логическим анализом естественного языка...* (1992); *В современном языке говорят об...* (1993).

Наблюдения над синтаксисом *языка* в более широком контексте показывают, что часто он встраивается в ряд близких или смежных понятий, например, **язык – речевая практика**: *Речевая практика не дает полного ответа на этот вопрос. В русском языке имя действие вообще не имеет широкого распространения...* (1992); **язык – текст**: *В современных языках... В поэмах Гомера...; язык – речь*: *...значение истинности в обыденной речи... истинностная оценка реализуется... лексическими средствами языка...* (1993) От бинарных оппозиций легко осуществляется переход к рядам, например, **язык – речь – текст – высказывание**:

*...касается отношения речевых единиц к внеязыковой действительности, другая – процессов порождения речи, и ее интерпретации и внутритекстовых связей.*

*Язык обращен одной стороной к ментальным процессам человека, а другой к миру, внеязыковой действительности. В высказывании отражается «действительность общения»...* (1988).

Подчеркнем, что легкость перехода между понятиями и непротиворечивость их использования в одном контексте свидетельствуют об отсутствии необходимости вырабатывать строгие определения для каждого из них. Для Н. Д. Арутюновой это не просто легкость стиля или особен-

---

<sup>3</sup> Таким образом, если «семантика цели» развивается под давлением фактора дистанции, разделяющей замысел и его реализацию, то «синтаксис цели» формируется путем развертывания тех значений, которые заключает в себе позиция агенса (1992).

<sup>4</sup> Здесь и далее год в круглых скобках отсылает к статьям Н. Д. Арутюновой в одном из сборников «Логический анализ языка» (см. приложение).

ность письма, здесь проявляются и особенности ее собственного метода и взаимодействия с исследуемым объектом. Н. Б. Мечковская характеризует метод «Логического анализа языка» как «структурализм “с человеческим лицом”» [1996, с. 290], можно предположить, что «человеческое лицо» обретается именно в процессе конструирования образов языка и переходах между ними.

Искренняя заинтересованность исследователя в объекте и желание максимально объективно его описать выражаются в большом количестве контекстов, где язык наделяется функциями агенса, он сам выполняет действия, а характер этих действий (мышление, созидание, сложная координация) максимально приближает его к человеку, который его описывает и желает при этом остаться незамеченным<sup>5</sup>:

*Передавая знание, язык в то же время формирует сознание...; Столь же внимателен язык к внутреннему миру человека. Описывая его, язык его тем самым создает... (1999);*

*Язык постоянно балансирует между упорядоченностью мышления и неупорядоченностью интенциональных состояний человека...; Язык выработывает определенные конвенции и стратегии... (2003);*

*Естественный язык живет в постоянной борьбе с двузначной логикой, расширяет ее законы, скрывает и затемняет ясные смыслы, заменяя объективные суждения субъективными; Язык постоянно ищет баланс между неполнотой информации и необходимостью вынести о ней истинное суждение (1995).*

Интересно, что именно абстрактный язык наделяется агенсивными функциями, примеров, где в аналогичном контексте выступает конкретный язык гораздо меньше: *Сдвигая имя лица в ту или другую синтаксически зависимую позицию, русский язык представляет человека то как орудие, то как объект действия неведомых сил... (1999)*. Конкретные языки скорее будут изображены с позиции знания наблюдателя об их свойствах или их истории, из-за чего возникает противоположный семантический образ пациенса: *Для греческого языка, не испытавшего влияния монотеизма, всеобъемлющее религиозное понятие истины-веры не было характерно... (1995).*

<sup>5</sup> Уместно вспомнить высказывание Ю. М. Лотмана: «Отделить человека от пространства языков, знаков, символов так же невозможно, как содрать с него кожу. В этом пространстве человеческая личность обретает двойное существование: она изоморфна всему универсуму культуры и одновременно является частью этого универсума» [Лотман, 2010, с. 185]. Изоморфизм человека и культуры (понимаемой почти синонимично языку) разворачивается в работах Н. Д. Арутюновой под другим углом, и читателю через поведение самого языка демонстрируется, что язык изоморфен человеку.



Однако семантическое противопоставление образов агенса и пациенса может сниматься: *Если Бог создал человека, то человек создал язык – величайшее свое творение. Если Бог запечатлел свой образ в человеке, то человек запечатлел свой образ в языке. Он отразил в языке все, что узнал о себе и захотел сообщить другому. Человек запечатлел в языке свой физический облик... Он передал языку свое игровое начало и свою способность к творчеству... Присутствие человека дает о себе знать на всем пространстве языка...* (1999).

В этом контексте снятие оппозиции происходит семантически: язык – пациенс (*человек отразил в языке*), но тут же он представлен и как агенс, наделенный способностью к творчеству и игре, а также собственным пространством. Возможно снятие оппозиции и синтаксическими средствами. *Язык обнаружил свою подверженность влиянию не только идеологических, но и психологических концепций...* (1999). Здесь синтаксическая роль агенса не совпадает с семантикой пациенса. Не менее интересны контексты, допускающие двоякую интерпретацию синтаксической конструкции: *Языковые модели человека изменчивы. Языковое моделирование человека...* (1999). Остается неясным, человек моделирует язык или язык человека.

С образом языка как пациенса согласуются и другие его образы. Множество контекстов представляют язык как объект: целостный (А) или дискретный (Б):

А. *Язык изучается совместно с соответствующими формами жизни...* (1988);

*...логика вернулась к материалу естественных языков с их нерегулярным разнообразием...; ...сделав единственным объектом изучения язык (в сосюрсовском понимании этого термина)...* (1989);

Б. *...представлено в русском языке глаголами думать (...), считать, полагать.* (1989); *Ниже будут рассмотрены основные предикаты квази-истинностной оценки русского языка – ВЕРНО и ПРАВИЛЬНО* (1993).

Независимо от того, как именно представлен объект, он становится объектом изучения, к нему можно искать подходы и исследовать его взаимодействия с реальными механизмами жизни. Наблюдение за этими механизмами позволяет тонко описывать закономерности, действующие на границах языка и внеязыковой жизни: *Наиболее фундаментальное различие заключается в природе объекта – «заполнителя» интенционального вакуума. Нормальным объектом видения является предмет. Объектом полагания может быть только пропозиция* (1989).

Те или иные свойства объекта могут акцентироваться и превращать язык из относительно абстрактного объекта в пространство:

*Мир языка так же неисчерпаем, как и мир природы* (1989);

*Позиция* бенефактора *маркируется в русском языке предложениями для и ради* (1992);

*Обыденные аналоги философских и этических терминов образуют обширную область лексики естественных языков...; Между ИСТИНОЙ и СУДЬБОЙ расположены три группы важных понятий...* (1993);

*(Концепт истины) ...закреплен во всех языках в слове или в ряде слов...; Таким свидетельством в русском языке, например, является поле правды...; ...их сближения и размежевания в русском языке...* (1995).

Образ языка как пространства может быть сужен до образа языка как поверхности:

*...название романа В. Гюго "Les Misérables" переводится на русский язык...* (1999);

*Язык, однако, дает примеры их поверхностного неразличения* (1992).

Поверхность может, в свою очередь, наделяться отражающими свойствами и превращаться в зеркало. При этом составные части языка (его уровни или отдельные элементы) могут наделяться свойствами целого:

*Язык не только отражает...* (1999);

*В каждом языке выделим фонд слов, отражающих мировоззрение народа...* (1992);

*Синтаксис мировоззренческих терминов отражает разные виды взаимодействия человека и концепта, имена которых распределены по актантным позициям...* (1993).

В этом зеркале человек вновь видит себя, точнее то, как он говорит. Отсюда следует еще один важный образ языка – языка как способа говорить о чем-то. Однако этот образ языка находится в очень строгих концептуальных рамках речи о культурно важном, речи о концептах. Отсюда ограниченное количество контекстов и их вынесенность в наиболее значимые позиции текста: названия сборников или статей (*Язык цели; Языки этики; Язык пространства; Языки динамического мира*). Образ языка адаптируется к этим важным темам и каждый раз конструируется заново в зависимости от задачи, стоящей перед исследователем.

### Список литературы

Арутюнова Н. Д. О работе группы «Логический анализ языка» Института языкознания РАН // Логический анализ языка: Избранное 1988–1995. М., 2003. С. 7–23.

Арутюнова Н. Д. Образ (опыт концептуального анализа) // Референция и проблемы текстообразования. М., 1988.

Демьянков В. З. Семантические роли и образы языка // Язык о языке / Под общ. рук. и ред. Н. Д. Арутюновой. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 193–270.

*Дмитровская М. А.* Знание и мнение: образ мира, образ человека // Знание и мнение. М., 1988.

*Лотман Ю.М.* Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн, 2010.

*Мечковская Н. Б.* Между лингвистикой и философией познания: Н. Д. Арутюнова и группа «Логический анализ языка» // Russian Linguistics. 1996. Vol. 20, iss. 2. P. 283–29.

*Степанов Ю. С.* В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985.

*Степанов Ю. С.* Изменчивый «образ языка» в науке XX века // Язык и наука конца XX века / Под ред. Ю. С. Степанова. М., 1995.

*Приложение*

#### **Список сборников «Логический анализ языка»**

1. Пропозициональные предикаты в лингвистическом и логическом аспекте: Тез. докл. конф. М., 1987.
2. Прагматика и проблемы интенциональности. М., 1988.
3. Референция и проблемы текстообразования. М., 1988.
4. Логический анализ языка. Знание и мнение. М., 1988.
5. Логический анализ языка. Проблемы интенциональных и прагматических контекстов. М., 1989.
6. Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. М., 1990.
7. Концептуальный анализ: методы, результаты, перспективы: Тез. докл. конф. М., 1990.
8. Тожество и подобие, сравнение и идентификация. М., 1990.
9. Логический анализ языка. Культурные концепты. М., 1991.
10. Действие: логические и лингвистические модели: Тез. докл. конф. М., 1991.
11. Логический анализ языка. Модели действия. М., 1992.
12. Логический анализ языка. Ментальные действия. М., 1993.
13. Логический анализ языка. Язык речевых действий. М., 1994.
14. Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994.
15. Логический анализ языка. Истина и истинность в контексте разных культур. М., 1995.
16. Логический анализ языка. Язык и время. М., 1997.
17. Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке. М., 1999.
18. Логический анализ языка. Языки динамического мира. Дубна, 1999.

19. Логический анализ языка. Языки пространств. М., 2000.
20. Логический анализ языка. Языки этики. М., 2000.
21. Логический анализ языка. Семантика начала и конца. М., 2002.
22. Логический анализ языка. Хаос и космос. Концептуальные поля порядка и беспорядка. М., 2002.
23. Логический анализ языка: Избранное 1988–1995. М., 2003.
24. Логический анализ языка. Языки эстетики. Концептуальные поля прекрасного и безобразного. М., 2004.
25. Логический анализ языка. Квантификативный аспект языка. М., 2005.
26. Логический анализ языка. Между ложью и фантазией. М., 2008.
27. Логический анализ языка. Ассерция и негация. М., 2009.
28. Логический анализ языка. Моно-, диа-, полилог в разных языках и культурах. М., 2010.
29. Логический анализ языка. Лингвофутуризм. М., 2010.
30. Логический анализ языка. Перевод художественных текстов в разные эпохи. М., 2012.
31. Логический анализ языка. Адресация дискурса. М., 2012.
32. Логический анализ языка. Числовой код в разных языках и культурах. М., 2014.
33. Логический анализ языка. Информационная структура тестов разных жанров и эпох. М., 2016.

#### Article metadata

*Title:* Image of language in “Logical analysis of language”

*Author:* S. Yu. Bochaver

*Author's e-mail:* Svetlana.bochaver@gmail.com

*Author affiliation:* Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences

*Abstract.* We use the term *image of language* introduced by Yu. S. Stepanov to analyze the works by N. D. Arutiunova the founder of “Logical analysis of language” in Russia. Various images of language are opposed in Logical analysis of language to strict terminological usage of this word. The most frequent images are language as agens, language as patiens, language as space, language as surface, language as way of speaking. These images are very different from those that emerge in everyday speech, they are a distinctive stylistic feature of Arutiunova’s works and also a reflection of a very peculiar way of thinking. The flexibility of images of language in 30 years history of work of “Logical analysis of language” in Russia has been the key to productive cooperation between scholars representing different approaches in linguistics.

*Key terms:* logical analysis of language, image of language, N. D. Arutyunova, language.

*Reference literature (in transliteration):*

*Arutyunova N. D.* O rabote gruppy Logicheskij analiz yazyka Instituta yazykoznanija RAN Logicheskij analiz yazyka Izbrannoe [About the work of group Logical analysis of language of the Institute of linguistics of RAS. Logical analysis of language. Selected works]. 1988 1995 M 2003. S. 7–23.

*Arutyunova N. D.* Obraz opyt konceptualnogo analiza [Experience of conceptual analysis] // Referenciya i problemy tekstoobrazovaniya [Reference and problems of text formation]. M., 1988.

*Demyankov V. Z.* Semanticheskie roli i obrazy yazyka YAzyk o yazyke Pod obshch. ruk i red N. D. Arutyunovoj [Semantic roles and images of language about language / ed. by N.D. Arutyunova]. M., Yazyki russkoj kultury, 2000. S. 193–270.

*Dmitrovskaya M. A.* Znanie i mnenie obraz mira obraz cheloveka Znanie i mnenie [Knowledge and opinion. Image of the world and man]. M., 1988.

*Lotman Yu. M.* Nepredskazuemye mekhanizmy kultury [Unpredictable mechanisms of culture]. Tallinn, 2010.

*Mechkovskaya N. B.* Mezhdru lingvistikoj i filosofiej poznaniya: N. D. Arutyunova i gruppy Logicheskij analiz yazyka [Between linguistics and philosophy of knowledge N. D. Arutyunova and group Logical analysis of language] // Russian Linguistics. 1996. Vol. 20. Iss. 2. P. 283–29.

*Stepanov Yu. S.* V trekhmernom prostranstve yazyka. Semioticheskie problemy lingvistiki filosofii iskusstva [In three dimensions of language. Semiotic problems of linguistics and philosophy of language]. M., 1985.

*Stepanov Yu. S.* Izmenchivyy «obraz jazyka» v nauke XX veka [Changeable image of the language in XX century] // Jazyk i nauka konca 20 veka. Pod red. Ju. S. Stepanova [Language and science in the end of XX century / ed. by Stepanov]. M., 1995.

Гуманитарная терминология как сеть:  
теория графов  
о закономерностях научного стиля \*

Б. В. Орехов

ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ РАН  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ –  
ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ, МОСКВА

*Аннотация.* Сети (графы) активно используются современной наукой для моделирования и анализа самых разнообразных явлений, в том числе активно применяются и в области изучения естественного языка. Сети позволяют отразить в модели то, что обычно теряется при традиционном количественном подходе к предмету: взаимосвязи между элементами. Построение сети на определенном образом обработанном тексте научного стиля позволяет лучше представить себе терминологическую систему автора, а также применить некоторые количественные метрики, явно показывающие наиболее важные фрагменты общего целого. Исследование проводится на материале научных текстов О. М. Фрейденберг, А. Ф. Лосева и Е. М. Мелетинского. Результаты показывают различия в их подходах к выстраиванию терминологической системы и разницу в стиле изложения.

---

\* Исследование выполнено за счет гранта РФФИ № 14-28-00130 «Лингвистические технологии во взаимодействии гуманитарных наук» в Институте языкознания РАН.

*Орехов Б. В.* Гуманитарная терминология как сеть: теория графов о закономерностях научного стиля // Критика и семиотика. 2016. № 2. С. 94–101.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2016. № 2  
© Б. В. Орехов, 2016

*Ключевые слова:* теория графов, терминология, научный стиль, центральность графа.

УДК 81

*Контактная информация:* Орехов Борис Валерьевич, кандидат филологических наук, доцент Национального исследовательского университета – Высшая школа экономики (ул. Мясницкая, 20, Москва, 101000, Россия; nevmenandr@gmail.com)

Графы, или сети (в нашей работе эти термины рассматриваются как синонимы), все активнее применяются в последнее время для научного анализа языкового материала. В отличие от уже ставших традиционными количественных подходов исследование с помощью сетей позволяет не просто посчитать частотность того или иного факта в выборке, но и учесть его связи с другими элементами системы. Графы – это математические объекты, которые состоят из вершин (или узлов) и связей между ними, именуемых ребрами. Такой объект легко визуализировать, т. е. представить в виде изображения точек и связывающих их линий. Для неспециалистов зачастую именно такой картинкой и ограничивается эвристический потенциал графа. Характерный пример – статья Франко Моретти «Теория сетей, анализ сюжета», вошедшая в его книгу «Дальнее чтение» [2016, с. 288–323]. Показав на примере шекспировского «Гамлета», какие сети персонажей может построить исследователь, литературовед останавливается на демонстрации изображений и не использует мощный математический аппарат теории сетей. Если же говорить про подход к подобному материалу с позиций специалистов, то их прежде всего будут интересовать именно численные метрики графа (см.: [Beveridge, Shan, 2016]).

В этой статье мы попытаемся с помощью графа описать основные закономерности терминологической системы некоторых важных для отечественной традиции ученых-гуманитариев. Мы уже предпринимали попытку такого рода, сосредоточившись на проблематике мифа [Орехов, 2015]. Сейчас перед нами стоит более объемная задача общей характеристики терминологической системы.

Но прежде чем, собственно, строить сеть, необходимо определиться с тем, что и как мы будем моделировать с ее помощью. Если для установления связей-ребер между персонажами-узлами в художественном тексте можно выработать конвенциональные процедуры (например, совместное появление на сцене в пьесе), то в случае с терминологией, основания для построения модели менее очевидны.

Мы подошли к вопросу с идеологических позиций компьютерной лингвистики, которая в общем случае считает значимой совместную встречаемость элементов в тексте. Так, важным основанием для многих алгоритмов машинной обработки естественного языка стал принцип фор-

мирования выборки bag of words («мешок слов»), который можно сформулировать следующим образом: выборка представляет собой слова текста, сваленные в мешок, т. е. при этом не учитывается порядок их следования, рассматривается только факт нахождения одного с другим в мешке. Этот принцип лег в основу и нашей работы. В качестве исходных данных использовались научные тексты О. М. Фрейденберг объемом 291 057 словоформ (до подсчетов из текста были удалены служебные слова и местоимения), А. Ф. Лосева (641 444 словоформы) и Е. М. Мелетинского (202 630 словоформ), авторов, принадлежавших к разным поколениям, но так или иначе занимавшихся важной для всей гуманитарной науки проблематикой мифа. Каждое слово из представленных текстов считалось термином, что кажется оправданным для гуманитарной науки. При этом ребро между узлами графа мы рисовали только в том случае, если два слова оказывались в текстах рядом (т. е. на расстоянии не более чем 5 словоформ одно от другого) не менее чем  $N/5\,000$  раз, где  $N$  – это общий объем корпуса данного автора в словоформах (т. е. 58, 128 и 40 соответственно для Фрейденберг, Лосева и Мелетинского). Такой подход оправдал себя в [Орехов, 2015], показав неплохие, т. е. интуитивно приемлемые, результаты.

Рассмотрим сначала сеть О. М. Фрейденберг (рис. 1). Если посчитать в этой сети такую важную характеристику графа, как степенная центральность, то мы получим список наиболее важных узлов графа, т. е. таких, у которых больше всего «соседей». Эта метрика позволяет узнать, какие слова и в каком порядке являются наиболее важными элементами построенной системы:

|           |       |
|-----------|-------|
| образ     | 0.154 |
| смерть    | 0.089 |
| форма     | 0.071 |
| новый     | 0.059 |
| трагедия  | 0.053 |
| бог       | 0.053 |
| сюжет     | 0.047 |
| хор       | 0.041 |
| божество  | 0.041 |
| греческий | 0.041 |
| понятие   | 0.035 |
| царь      | 0.035 |
| язык      | 0.035 |
| герой     | 0.035 |
| драма     | 0.029 |



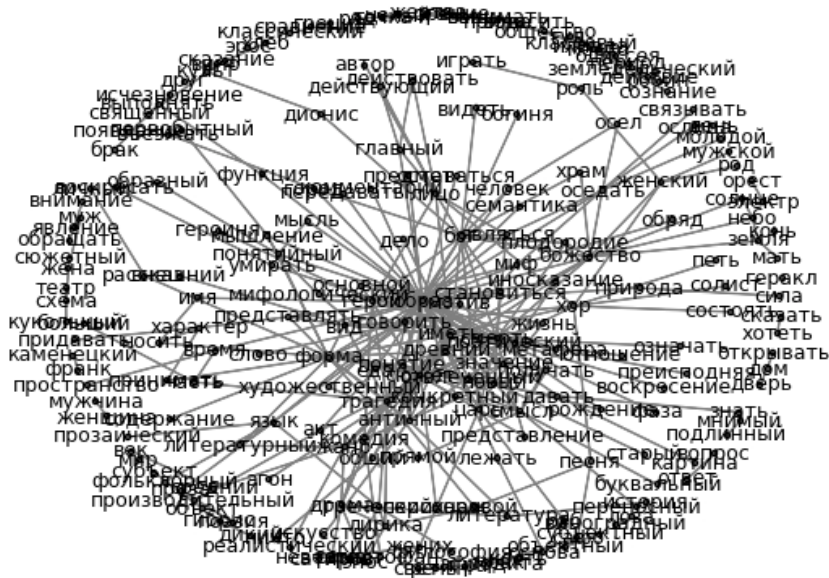


Рис. 1. Сеть понятий О. М. Фрейденберг

Верхушка списка довольно подробно и хорошо описывает опорные для Фрейденберг понятия, выводя в лидеры термин «образ», вошедший и в заглавие одной из важнейших для ученого работ: «Образ и понятие». Примечательно, что среди вполне привычных слов, так или иначе соотносимых с основным для Фрейденберг материалом античной культуры, появляется экзистенциальное слово «смерть», которое показало себя важным элементом терминологической системы Фрейденберг еще в цитированном выше прошлом исследовании.

Сеть понятий А. Ф. Лосева (рис. 2) выглядит гуще и плотнее, кроме того, насыщеннее смотрится ее центральная часть. Сопротивление сети Фрейденберг централизации понятий было отмечено нами ранее на более узком материале – часть графа, связанная с понятием «миф». Здесь идея о децентрализации терминологического графа Фрейденберг подтверждается низким показателем степенной центральности для наиболее важных узлов графа.

Посчитаем степенную центральность для терминологической сети А. Ф. Лосева:

|       |       |
|-------|-------|
| вещь  | 0.262 |
| число | 0.247 |
| смысл | 0.214 |

|             |       |
|-------------|-------|
| иметь       | 0.132 |
| бытие       | 0.123 |
| время       | 0.120 |
| понятие     | 0.111 |
| становление | 0.099 |
| категория   | 0.084 |
| точка       | 0.072 |
| сущность    | 0.072 |
| говорить    | 0.072 |
| эйдос       | 0.069 |

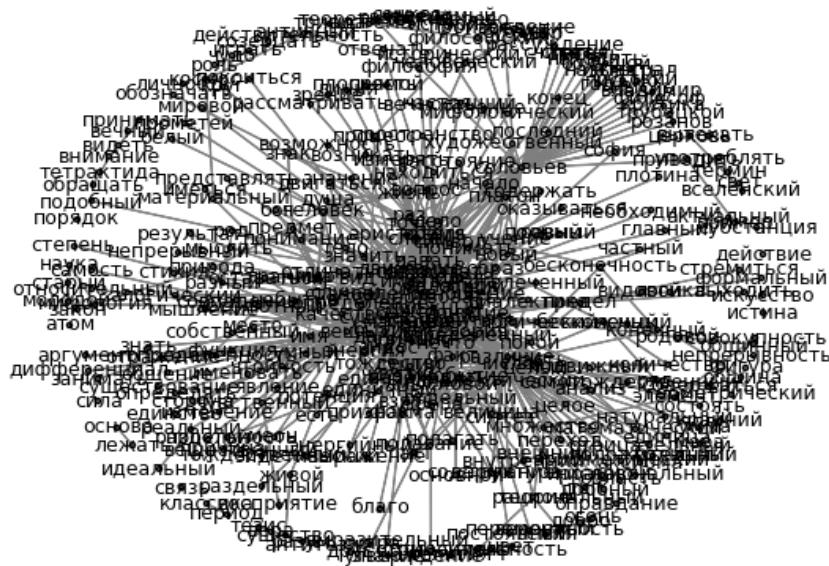


Рис. 2. Сеть понятий А. Ф. Лосева

Довольно логично, что в философских трудах Лосева наиболее важными оказываются именно философские термины: «число» и «вещь». Благодаря сети мы можем посмотреть и на их ближайших соседей, т. е. слова, которые связаны со словом «число» непосредственно (их полный список – 81 единица): *полагание, число, сущность, вопрос, время, диалектический, переход, должный, становиться, внешний* и т. д. Отметим, что числовые показатели степенной центральности у Лосева для наиболее важных терминов выше, чем для наиболее важных узлов у Фрейденберг.

Визуально граф терминов Мелетинского (рис. 3), скорее, похож на аналогичный граф Лосева, чем на граф Фрейденберг. По всей видимости, такая структура терминологического графа вообще естественна для гуманитарной науки.

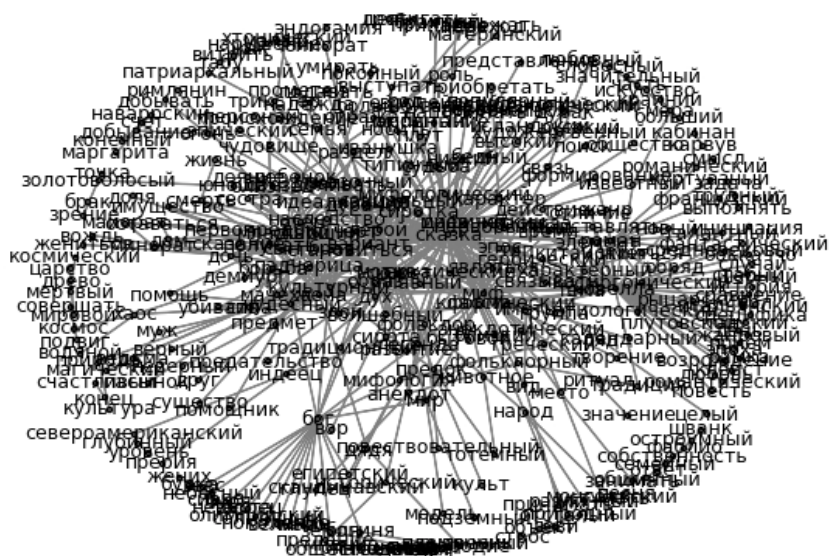


Рис. 3. Сеть понятий Е. М. Мелетинского

Рассмотрим на этом материале уже опробованную метрику степенной центральности:

|           |        |
|-----------|--------|
| сказка    | 0.352  |
| герой     | 0.207  |
| новелла   | 0.122  |
| бог       | 0.079  |
| миф       | 0.072  |
| жена      | 0.043  |
| роман     | 0.034  |
| известный | 0.0308 |
| сила      | 0.0303 |
| сын       | 0.028  |

Любопытны здесь пересечения со списком слов-узлов графа Фрейденберг (бог, герой), хотя эти термины находятся на иных позициях с точки зрения их важности в общей системе. Кроме того, следует обратить вни-

мание на сравнительно большие значения метрики: 0.352 и 0.207. По всей видимости, они говорят о большей однородности тематического поля автора, о его тяготении к описанию одних и тех же предметов похожим набором терминов. Такую речевую стратегию вообще естественно связать с традициями академической науки, образцовым представителем которой можно считать Е. М. Мелетинского. В то же время О. М. Фрейденберг всегда отличалась своеобразием стиля (и современниками воспринималась как «непонятная»), а А. Ф. Лосев – многообразием тематики, к которой прилагалась его философская система. В то же время и при визуальном анализе, и при сопоставлении числовых значений степенной центральности графы терминов Лосева и Мелетинского похожи больше, чем граф Фрейденберг сходен с любым из представленных. Очевидно, это означает, что самое сильное влияние на формирование графа, построенного по описанным принципам, оказывает именно авторский стиль.

Любопытна параллель нашим наблюдениям над децентрализацией графа понятий, которая обнаруживается при изучении литературы, посвященной О. М. Фрейденберг. Н. В. Брагинская пишет: «Выделение “центральных мыслей” О. М. Фрейденберг так же делает их бедными и условными, как и обнажение семантики мифа уплощает миф и лишает его глубины» [Брагинская, 1998, с. 741]. Такова природа стиля и мышления О. М. Фрейденберг, по всей видимости, использовавшей различные термины для выражения своей идеи, что, с одной стороны, усложняло стиль и форму изложения, с другой – делало ее более гибкой и способной к выражению более сложных смыслов.

Таким образом, в «обычной» терминологической системе мы находим ряд важных для автора понятий, которые выделяются в графе с помощью степенной центральности. Особняком стоит сеть понятий, построенная на текстах О. М. Фрейденберг, терминология которой избегает централизованности (как сама Фрейденберг избегала традиционных дискурсивных установок академического сообщества) и стремится к полиморфности выражения.

### Список литературы

*Брагинская Н. В.* Послесловие к 1-му изданию // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Вост. лит., 1998. С. 734–743.

*Моретти Ф.* Дальнее чтение. М.: Изд-во Института Гайдара, 2016.

*Орехов Б.* Моделирование терминологического тезауруса работ Р. Г. Назирова о мифологии и истории фольклорных сюжетов // Назировский архив. 2015. № 2. С. 118–131.

*Beveridge A., Shan J.* Network of Thrones // Math Horizons Magazine. 2016. Vol. 23. No. 4. P. 18–22. URL: <http://dx.doi.org/10.4169/mathhorizons.23.4.18>

**Article metadata**

*Title:* Humanitarian terminology as a network: graph theory about the regularities of scientific style

*Author:* B. V. Orekhov

*Author's e-mail:* nevmenandr@gmail.com

*Author affiliation:* The Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences; National Research University – Higher School of Economics

*Abstract.* Complex networks (graphs) are widely used by modern science to model and analyze a variety of phenomena, including natural language. Networks allow you to reflect in the model that is usually lost in the traditional quantitative approach to the subject: the relations between the elements. Building a network on a processed scientific text allows you to better visualize the terminological system of the author, and to apply the some quantitative metrics, most clearly showing fragments of the whole. The study is carried out on the material of scientific texts by O. M. Freudenberg, A. F. Losev and E. M. Meletinskiy. The results show differences in their approaches to terminological system and the difference in style of presentation.

*Key terms:* graph theory, terminology, scientific style, the centrality of the graph.

*Reference literature (in transliteration):*

*Braginskaja N. V.* Posleslovie k 1-mu izdaniju [Afterword to the first edition] // Freudenberg O. M. Mif i literatura drevnosti [Myth and literature of ancient times]. M.: Vost. lit., 1998. S. 734–743.

*Moretti F.* Dal'nee chtenie [Further reading]. M.: Izd-vo Instituta Gajdara, 2016.

*Orehov B.* Modelirovanie terminologicheskogo tezaurusa rabot R. G. Nazirova o mifologii i istorii fol'klornyh sjuzhetov [Modelling of the terminological thesaurus of the works by R.G. Nazirov about mythology and history of folk plots] // Nazirovskij arhiv. 2015. № 2. S. 118–131.

*Beveridge A., Shan J.* Network of Thrones // Math Horizons Magazine. 2016. Vol. 23. No. 4. P. 18–22. URL: <http://dx.doi.org/10.4169/mathhorizons.23.4.18>

**Критический анализ тернарной оппозиции  
эпос – эпопея – эпический род  
в советском и постсоветском литературоведении \***

**Т. С. Симян**

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

*Аннотация.* Анализируются ключевые понятия «эпос», «эпопея», «эпический род». Данный анализ выявляет неоднозначность восприятия указанных понятий в советских и постсоветских литературоведческих работах. Описание указанной проблемы дается на «центральных» текстах (энциклопедии, литературные энциклопедии, литературоведческие словари, учебники и т. п.) советского литературоведения. По ходу анализа теоретической и учебной литературы выявляются «источники» (немецкая идеалистическая философия, «русские эпигоны») понятийных «шумов» (в семиотическом смысле), которые повлияли и до сих пор отчасти влияют как стереотипы на понимание указанных понятий в постсоветской русскоязычной литературоведческой мысли.

---

\* Статья опубликована в рамках реализации научного проекта «Народно-эпическое творчество армянского и русского народов. Сопоставительное изучение эпосов народов мира», финансируемого Программой развития Российско-Армянского университета на 2014–2016 гг.

*Симян Т. С.* Критический анализ тернарной оппозиции эпос – эпопея – эпический род в советском и постсоветском литературоведении // Критика и семиотика. 2016. № 2. С. 102–120.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2016. № 2  
© Т. С. Симян, 2016

Путаница (в основном) была в том, что эпопея и эпос воспринимались как совершенно разные понятия. Полисемичными были также понятия «эпос» и «драма» как родовые и жанровые означающие. Не было четкой демаркационной линии между понятиями «литературный род» и «жанр», так как не слишком осознавались и акцентировались в советском литературоведении. «Источником» этой путаницы в советском литературоведении были немецкие философы XIX в. (Шеллинг, Гегель и др.) а также их «русские эпигоны» (Белинский).

*Ключевые слова:* эпос, эпопея, эпический род, эпика, эпичность, литературные роды, жанры, виды, история методологии гуманитарных наук, история советской и постсоветской литературоведческой науки.

УДК 81.13

*Контактная информация:* Симян Тигран Сержикович, доктор филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы ЕГУ (ул. Алека Манукяна, 1, Ереван, 0001, Армения; tsimyan@googlemail.com)

Для ясного понимания поставленной задачи сначала рассмотрим некоторые семантические особенности словесного ряда эпопея – эпос – эпический род. Семантический анализ означаемых указанных слов даст нам возможность внести терминологические коррективы, что, в свою очередь, прольет свет на поставленную проблему.

Для начала выявим, есть ли разница в плане означаемого между словами *эпопея* и *эпос*. В современном немецком словаре «Duden» в словарной статье «Эпопея» (Epopöe, die – Epopöe – досл. творю слово) читаем, что слово это женского рода, устаревшее, используется не часто. Нет описания означаемого, и дается ссылка на слово «Epos»<sup>1</sup>, а это, в свою очередь, означает, что слова «Epopöe» и «Epos» – синонимы.

Слово «Epos» (греч. Epos – слово, повествование) в немецком языке происходит от латинского и означает «слово, рассказ» (Rede, Erzählung). Этот термин литературоведческий, означает «большое по объему повествовательное эпическое произведение в единой стихотворной форме» («erzählende Versdichtung größeren Umfangs in gleichmäßiger Versform»). К данному определению приводятся примеры: эпосы Гомера, придворный эпос средневековья и др.<sup>2</sup> Приведенные факты показывают, что в немецком литературоведческом дискурсе слово *эпос* используется чаще *эпопеи* и функционирует в нормативном языковом регистре.

А теперь рассмотрим, как описываются означаемые эпоса и эпопеи в русских толковых словарях. В «Толковом словаре» Даля они заявлены

<sup>1</sup> URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Epopoe> (дата обращения 26.02.2016).

<sup>2</sup> URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Epos> (дата обращения 26.02.2016).

как, синонимы: «ЭПОС м. *эпопéя* ж. греч. Поэма степенного важного содержания. *Эпическое стихотворение*, героическое или вообще повествовательное, сказательное, пртвпл. *драматическое* и *лирическое*. *Эпик*, эпический поэт» [Даль, 1980, с. 665]. Эпос и эпопея описываются как синонимы и в словаре Д. Н. Ушакова: «Большая эпическая поэма, в которой изображаются крупные исторические события (лит.). Эпопеи Гомера» [Ушаков, 1940]. Фактически получается, что в немецких и русских словарях семантических различий нет.

Совсем иная картина складывается в русскоязычных литературоведческих словарях. Как нам кажется, путаница возникает тогда, когда *эпос* используют в широком смысле слова. В «Словаре иностранных слов» читаем: «ЭПОС – повествовательная литература, один из трех основных родов художественной литературы (наряду с лирикой и драмой); основные прозаические жанры эпоса: роман, повесть, рассказ» [Словарь иностранных слов, 1983, с. 590]. Это не единственный пример – подобное описание можно увидеть и в «Советском энциклопедическом словаре», где *второй* смысл слова «эпос» представляется как «род литературный (наряду с лирикой и драмой)» [Советский энциклопедический словарь, 1989, с. 1576]<sup>3</sup>. Как известно, в научном дискурсе не принято использовать многозначные термины, или, по крайней мере, надо по возможности избегать такого семантического «шума». Нам кажется, что источником для таких словарей, как «Словарь иностранных слов», «Советский энциклопедический словарь» и др., служат «центральные» учебные пособия по теории литературы. Например, во «Введении в литературоведение» Г. Н. Поспелова и Е. Г. Рудцева можно прочесть: «В литературе существуют три основных рода – эпос, лирика, драма» [Введение в литературоведение, 1988, с. 25].

Отметим также, что в статье В. Асмуса «Эпос» (1933) означаемое понятия «эпос» описывается совершенно иначе: в «узком смысле эпос – родовое название, обнимающее всю совокупность исторически существовавших видов крупных поэм – героических, дидактических, национально-исторических, романтических и т. д.» [Асмус, 1968, с. 37.]. Такого понимания термина «эпос» не встречается ни в одном языковом или литературоведческом словаре. В «широком смысле, – продолжает В. Асмус, – в область эпоса входят, во-первых, внелитературные, передающиеся устно мифические предания, сказания (саги), сказки, во-вторых, героические песни, своды этих песен (эпопеи), своды сказок (типа “1001 ночи”), басни и, в-третьих, явившиеся продуктом индивидуального творчества поэмы (“индивидуальные эпопеи”, лиро-поэмы), новеллы, повести, рассказы, романы» [Асмус, 1968, с. 36]. Получается, что в понятие *эпос* «в широком

---

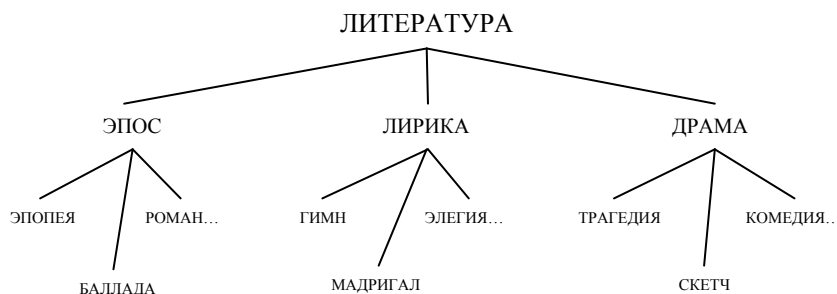
<sup>3</sup> Также представляет первый смысл понятия *эпос* В. Е. Хализев [Литературный энциклопедический словарь, 1987, с. 513].



смысле» входят все *повествовательные* (нарративные) тексты – «мифические предания, сказания (саги), сказки, “индивидуальные эпопеи”, лиро-эпические поэмы, новеллы, повести, рассказы, романы. Восприятие эпоса как родового означающего превалирует в литературоведческих словарях, учебниках не только советского периода, но и постсоветского. Явственно, что почти все тексты, кроме лиро-эпических поэм, можно собрать под родовое понятие “эпический”» [Давыдова, Пронин, 2003, с. 50–54, 113–119].

Мы предлагаем для обозначения литературного рода прилагательное *эпический* (нем. *Epiк*), замещающее существительное *эпос*. В таком случае, литературные роды будут обозначаться прилагательными: *эпический*, *лирический* и *драматический* роды<sup>4</sup>, которые выступают в качестве гиперонимов (*Oberbegriff*), а соответственно жанры выступают уже как гипонимы (*Unterbegriff*). Таким образом, акцентируется соотношение *родового* и *жанрового*.

Правомерность нашего высказывания проиллюстрируем на примере учебного пособия. В учебнике «Введение в литературоведение: теория литературы» известного теоретика литературы С. Зенкина можно увидеть следующую схему [2000, с. 29]:



<sup>4</sup> В нашей статье мы не будем касаться проблемы тернарной демаркации литературных родов. Это тема для отдельной статьи. Но сразу же оговоримся, что в русскоязычной литературе использовались роды с прилагательными и в советское и в постсоветское время. См., например, [Пропп, 1976, с. 50; Теория литературы, 2004, с. 72]. Заметим, однако, что С. Н. Бройтман использует и «классический», и «неклассический» варианты: «...род – это тип литературного произведения. Исторически сложилось три типа, составляющих в своей совокупности некое органическое единство: *эпический*, *драматический*, *лирический*» [Теория литературы, 2004, с. 84–99].

Если продолжить этот ряд и после эпопеи, баллады и романа добавить еще и эпос, то на разных уровнях будем иметь синонимию? Может ли студент бакалавриата разобраться в такой терминологической мешанине? <sup>5</sup>

Отказываясь от существительных (эпос, лирика, драма) для обозначения литературных родов, мы избегаем еще одной проблемы. Понятие «драма» как обозначающее литературный род можно спутать с понятием «драма» как жанр драматического рода (Trauerspiel), эта путаница возникла в XVIII в. (например, драмы Лессинга, Шиллера, Гете) <sup>6</sup>. «Драматический род» и «драма» (как индекс жанра) уже невозможно перепутать. Еще одна проблема возникает, когда вместо понятия эпического рода используется термин «литературный эпос»: «В классификации родовых форм, – пишет Л. В. Чернец, – в литературном эпосе очень важны различия в объеме текстов произведений. Наряду с малой (рассказ) и средней (повесть) прозаическими формами выделяют большую эпическую форму, которую часто называют романом» [Введение в литературоведение, 2004, с. 403]. В данном пассаже мы считаем важными такие понятия, как «родовая форма» и «литературный эпос». Говоря о «родовой форме», Л. В. Чернец, со ссылкой на книгу Г. Н. Поспелова «Вопросы методологии и поэтики», отмечает, что внутри родов различаются виды – устойчивые формальные, композиционно-стилистические структуры, которые целесообразно называть родовыми формами, они «дифференцируются в зависимости от организации речи в произведении» и «от объема текстов» [Там же, с. 400–401]. По сути, «родовая форма» совпадает с понятием «жанра», а «литературный эпос» – с эпическим родом («В литературном эпосе романтическая проблематика объединяет целую группу жанров, ведущим из которых является роман – значительный по масштабам сюжета, преимущественно прозаический жанр») [Там же, с. 407].

Такое понятийное «многоголосие», как нам кажется, мешало развитию *операционального* метаязыка в советскую эпоху, который мог бы быть направлен на конкретный анализ художественного текста.

Самой плодотворной литературной родо-жанрово-видовой классификацией мы считаем следующую градацию: *литературные роды* (эпический, драматический лирический) – *жанры* (эпос, басня, рассказ, новелла, роман) – *виды* (например, рыцарский, плутовской, сатирический, исторический роман и т. д.). Большая путаница возникает в литературоведческой

---

<sup>5</sup> Интересно, что в «центральном» учебнике по теории литературы, будучи еще кандидатом наук, теоретик литературы Эдвард Джрбашян эксплицитно указывает, что «термин “эпос” используется в узком, жанровом смысле, в противопоставлении широкого понимания как один из родов литературы» [Джрбашян, 1961, с. 370], но, к сожалению, и этот учебник не выпадает из дискурса советского литературоведения.

<sup>6</sup> См. подробнее статью Н. И. Ищук-Фадеева «Драма (жанр)» [Поэтика..., 2008, с. 62–64].

литературе, когда *виду* приписывают статус *жанра*. Например, исторический роман (видовой индекс) некоторые исследователи считают отдельным жанром романа. Обоснованность нашего замечания проиллюстрируем на двух примерах.

1. Писатель, телеведущий Андрей Максимов, говоря о романе Юрия Арабова, пишет: «Юрий Арабов написал хороший роман. Называется “Столкновение с бабочкой”. Имеет подзаголовок: “Роман о том, чего никогда не было в России”. Юрий Арабов написал роман, жанр которого трудно определить. С одной стороны, он – исторический. С другой – вполне себе фантастический. Хотя, с моей точки зрения, у литературных романов есть, в сущности, только два жанра: скучный и нескучный» [Максимов, 2015, с. 7]. Подчеркнем, что уважаемый телеведущий пытался определить не *жанр*, а *вид* (исторический, фантастический и т. д.). Что касается перефразировки крылатой фразы Вольтера «Все жанры хороши, кроме скучного», то, как нам кажется, следовало многоуважаемому писателю слово «жанр» взять в кавычки («в сущности, только два жанра: скучный и нескучный»), чтобы не было разночтений. Неискушенный читатель может подумать, что литературные жанры действительно могут быть скучные и нескучные.

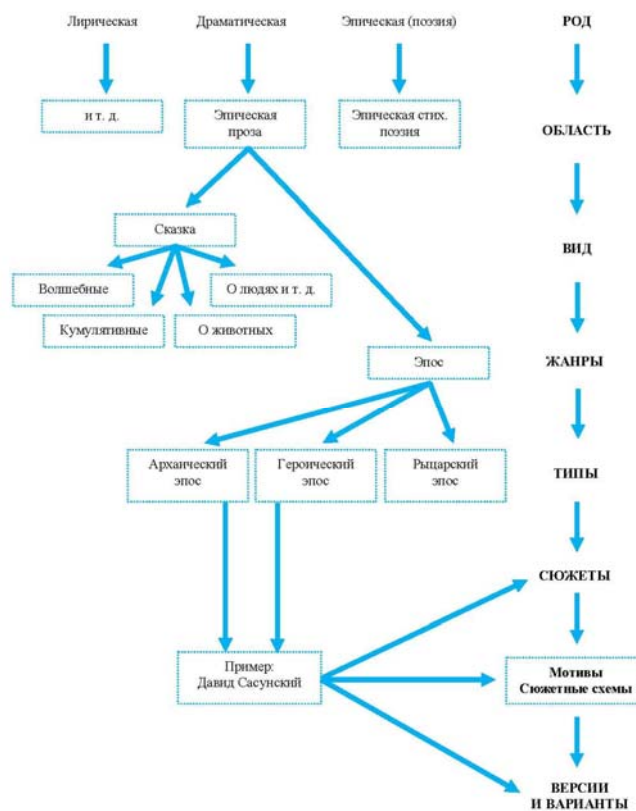
2. Проанализируем названия статей учебника «Теория литературы: роды и жанры литературы», изданного ИМЛИ [Теория литературы..., 1964, с. 486]. В содержании книги под рубрикой «Роды и жанры» собраны статьи передовых филологов-ученых, таких как В. В. Кожин ( «К проблеме литературных родов и жанров»), Е. М. Мелетинский («Народный эпос»), В. В. Кожин («Роман – эпос нового времени»), В. Д. Сквозников («Лирика»), М. С. Кургинян («Драма»), Ю. Б. Борев («Сатира»). Уже сами названия статей («Народный эпос», «Лирика», «Драма») говорят, что превалирует устаревший подход, и не подчеркивается родовое и жанровое соотношение. Название статьи Е. М. Мелетинского «Народный эпос» вовсе не означает, что будут анализироваться народные эпосы (Volkserik). На самом деле, объектом исследования Е. М. Мелетинского стали *фольклорные эпические жанры*, такие как архаический эпос, волшебная сказка, героический эпос. Возникает вопрос: а в какое семантическое поле попадает статья В. Б. Борева «Сатира»? «Сатира» – это род литературы или жанр? Получается, что ни то и ни другое. На данном этапе литературоведения сатира описывается как модус литературы<sup>7</sup>, как отношение автора к изображаемому объекту. Сатира может проявиться во всех литературных родах. В таком случае действительно содержательная и интересная статья В. Б. Борева может функционировать как некое «дополнение» ко всем ос-

---

<sup>7</sup> См. статью В. И. Тюпы «Модусы художественности» [Введение в литературоведение, 2004, с. 52–53].

тальным статьям, а не как «равноправная» и «легитимная» статья в заявленном семантическом поле литературных родов и жанров.

Очень интересную текстовую классификацию предлагает Вл. Пропп на материале фольклора: «Лирическая, драматическая, эпическая поэзия – это роды народного творчества. Роды можно делить на области. Так, эпика делится на область эпической прозы и эпической стихотворной поэзии. Области делятся на виды. Сказка относится к области народной прозы, это один из видов ее. Этот вид распадается на сказки волшебные, кумулятивные, о животных, о людях и т. д. Это жанры. В качестве дальнейшего, более узкого термина можно предложить слово “тип”; типы распадутся на сюжеты, сюжеты – на версии и варианты. Так, например, сказка “Морозко” относится к роду эпической поэзии, области народной прозы, виду сказок, жанру волшебных сказок, типу сказок о гонимой падчерице. Так можно создать точную терминологию» [Пропп, 1976, с. 50]. Сказанное с некоторыми дополнениями представим в виде схемы:



Заметим, что предложенная классификация вполне приемлема для сказок, но она не универсальна. Эмпирический материал эпоса «заставляет» ввести некоторые коррективы. Если эпос как жанр помещаем на уровне жанра, что вполне легитимно и правильно, то соответственно на уровне типов помещаем архаические, героические, рыцарские и т. д.<sup>8</sup> Следующий уровень сюжетов уже дает возможность для анализа текстовых корпусов. В современном литературоведении под понятием «сюжет» Н. Д. Тмарченко понимает «художественно целенаправленный ряд *событий, ситуаций и коллизий* (поступков, положений, в том числе конфликтных, и состояний героя) *в мире персонажей*» [Поэтика..., 2008, с. 258]<sup>9</sup>. При анализе эпоса можно выявить еще один уровень «сюжетной схемы». Сюжетная схема – «исторически устойчивая структурная модель, – пишет Н. Д. Тмарченко в статье «Сюжетная схема», – инвариантный “каркас” определенного множества реальных сюжетов; комплекс взаимосвязанных мотивов, последовательность которых всегда одинакова, а семантика закреплена традицией» [Поэтика..., 2008, с. 258]. Если интерполировать сказанное применительно к армянскому эпосу, то при анализе вариантов текста следует анализировать сюжет, сюжетные схемы, мотивы не только на *семантическом*, но и на *синтагматическом* уровне.

В основном исследователи изучают семантические особенности мотива с помощью сравнительного подхода, не учитывая синтагматический аспект, что приводит иногда к искаженным выводам, так как, например, мотив сражения отца и сына в разных синтагмах (версии и варианты) может иметь разные семантические оттенки и смыслы. Для иллюстрации сказанного приведем аналогию. Светофор – простая семиотическая система, в которой можно просмотреть все измерения знака: семантический, синтагматический и прагматический. Каждый из сегментов (цветов) приобретает свою смысловую целостность благодаря последующим и предшествующим или одновременно последующим и предшествующим соотношениям между цветами. Смысл желтого цвета образуется в синтагме красного и зеленого. Точно так, мотивы и мотивные схемы эпоса должны изучаться с учетом *вариантов* на семантическом и синтагматическом уровнях.

Теперь рассмотрим, синонимичны ли понятия *эпопея* и *эпос* в русскоязычных литературоведческих энциклопедиях и словарях, изданных в советское время. В статье «Эпопея» Г. Н. Пospelов пишет: «Эпопея – монументальное по форме эпическое произведение общенародной проблемати-

<sup>8</sup> См.: [Мелетинский, 1968; 2004; Мифы народов мира, 1992]. Приведенные типы эпосов еще требуют отдельного критического анализа вторичных (литературоведческих, фольклороведческих) текстов.

<sup>9</sup> Следует упомянуть статьи Айка Амбарцумяна, в которых описаны общие принципы создания мотивного указателя армянского эпоса и его типологические группы: [Амбарцумян, 2012; 2013].

ки. На ранних стадиях развития словесности – преобладающая *разновидность* героического эпоса» [Литературный энциклопедический словарь, 1987, с. 513]. Если эпопея – разновидность героического эпоса, то возникает вопрос: чем отличается эпопея от эпоса?

Известный литературовед объясняет разницу между этими двумя понятиями следующим образом: эпопея «...изображала наиболее существенные (по Гегелю – “субстанциональные”) события и коллизии или мифологически осознанные народной фантазией столкновения племен и народов» [Там же]. Эта формулировка вполне подходит и для народного эпоса. Для обоснования нашего суждения продолжим цитату: «Древние и средневековые эпопеи – большие стихотворные произведения – возникали посредством либо объединения коротких эпических сказаний, либо развития (разрастания) центрального события. Позднее народной эпопее подражали некоторые поэты в своем индивидуальном творчестве (“Энеида” Вергилия, “Генриада” Вольтера)» [Там же]. Исходя из последнего предложения, можно сделать вывод, что эпопея уже используется как синоним эпосу («народная эпопея»), которая, в свою очередь, противопоставляется авторской эпопее или эпосу. Подобную терминологическую непоследовательность можно проиллюстрировать и на примере другой статьи именитого ученого. В своей более пространной статье («Эпопея»), изданной в «Краткой литературной энциклопедии», Г. Н. Поспелов приводит классические образцы таких эпопей, как «Илиада», «Одиссея», «Махабхарата», «Рамаана», «Песнь о Роланде». Приведенные примеры говорят сами за себя. На наш взгляд, нужно просто оговорить, что эпос и эпопея – синонимы. Даже в предметном указателе к «Поэтике» Аристотеля М. Л. Гаспаров эпос и эпопею представил синонимами [Аристотель, 1984, с. 829].

Из-за одной маленькой детали в статье известного литературоведа возникает другая путаница. Оказывается, что кроме стихотворных эпопей (имплицитно) есть еще «прозаические эпопеи» («Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, «Мертвые души» Гоголя, «Остров пингвинов» А. Франса), которые возникли «в “нравописательной” эпической литературе, раскрывающей не героическое становление национального общества, а его комическое состояние» [Литературный энциклопедический словарь, 1987, с. 513]. Приведенные примеры еще раз подчеркивают, что «прозаические эпопеи» – это романы, только с широким спектром описания социально-политической структуры эпохи.

В литературоведческих словарях, исходя из объема и тематики, большие романы условно называют «романами-эпопеями», в которых «становление характеров главных героев подчиняют событиям национального, исторического масштаба» [Там же]. В качестве примеров «романов-эпопей» Г. Н. Поспелов приводит романы Л. Толстого «Война и мир», М. А. Шолохова «Тихий Дон», а В. Е. Хализев добавляет «Сагу о Форсайтах» Дж. Голсуорси, «Сто лет одиночества» Г. Г. Маркеса [Введение в литера-

туроведение, 2004, с. 143]. Более того, одним из подвидов «романа-эпопеи» Г. Н. Пospelов считает «героико-романические» эпопеи, «в которых становление характеров главных героев происходит в процессе их сознательного и активного участия в исторических и революционных событиях». В качестве примеров «героико-романической» эпопеи ученый приводит романы «Петр I» Алексея Толстого и «Коммунисты» Луи Арагона [Там же].

В статье «Эпопея» (1975 г.) Г. Н. Пospelов приводит еще несколько примеров «романов-эпопей»: «Артем Гармаш» А. Головки (Украина), «Истоки» Я. Крадохвила (Чехия)<sup>10</sup>. Интересно также, что в этой статье автор использует понятие «героико-романическая» эпопея без кавычек, а в статье 1987 г. – с кавычками<sup>11</sup>. Дело в том, что своей в последней статье Г. Н. Пospelов уже воспринимает эпопею условно. Эта идея, фигурирующая как «мнение ряда исследователей», была ему известна еще в статье 1975 г., где в конце статьи автор эксплицитно пишет: «По мнению ряда исследователей, термин “Эпопея” за пределами героического эпоса (и т. н. “псевдогероического” – вплоть до “Генриады” Вольтера и “Россияды” М. Н. Хераскова) можно употреблять только *метафорически*» (выделено Г. Н. Пospelовым. – Т. С.) [Краткая литературная энциклопедия, 1975, с. 926]. Мы также разделяем точку зрения вышеуказанных авторов, но считаем, что термин «эпопея» все же лучше использовать как синоним эпоса, в качестве указателя жанра, а не литературного рода. Таким образом, хотя Г. Н. Пospelов и был знаком с научным дискурсом зарубежного литературоведения, тем не менее в статье 1975 г. по поводу термина «роман-эпопея» он пишет, что «в зарубежной науке такой смысл термина “эпопея” не принят» [Там же].

Если понятия «эпопея» и «эпос» воспринимаются как синонимы, тогда снимается с дискурса понятие «роман-эпопея» (и как вид эпопеи). Интересно, что в «Литературоведческом словаре» Эдварда Джрбашяна и Генриха Махчаняна указывается, что «в наше время смысл термина “эпопея” ощутимо изменился... под “эпопей” больше всего понимают романы, которые всеохватывающе и всесторонне отображают жизнь народа... главнейшие события эпохи». Кроме того, такие романы конструируются с помощью «многочисленных образов», которые находятся в «сложных

---

<sup>10</sup> В свою очередь, в армянском «Литературоведческом словаре» Эдварда Джрбашяна и Генриха Махчаняна приводятся романы В. Гюго «Отверженные», Дереника Демирчяна «Вардананак» как романы-эпопеи. Если отказаться от этого названия, то на самом деле эти романы исторические [Джрбашян, Махчанян, 1972, с. 116].

<sup>11</sup> Следует указать, что в этой статье есть опечатка. Вместо «героико-романической» (1975 г.) написано «героико-романтическая» [Литературный энциклопедический словарь, 1987, с. 513]. Если не опечатка, то возникает еще одна терминологическая проблема.

отношениях» [Джрбашяна, Махчанян, 1972, с. 116–117]. Уже сам факт наличия словарной статьи «Эпопея» и описания «романа-эпопеи» показывает, что в советское время армянская литературоведческая мысль и мета-язык развивались под «эгидой» русскоязычной теоретической литературы. Проиллюстрируем сказанное на примере учебника Л. И. Тимофеева «Основы теории литературы» – одного из «центральных»<sup>12</sup> учебников советского литературоведения: «Термин “эпопея” употребляется в наше время и в ином смысле (не только по аналогии с античной эпопеей («Илиада», «Одиссея». – Т. С.)). Им обозначают роман, имеющий наиболее сложное и развернутое построение, охватывающий особенно богатый жизненный материал. <...> Эпопеей называют иногда произведения, которые ставят себе задачей показать не столько отдельного человека, сколько то или иное массовое народное движение» [Тимофеев, 1963, с. 336–337].

Интересен также пример справочника по поэтике, в котором есть статья под названием «Эпопея», но не «Эпос». Автор этой статьи Н. Д. Тamarченко, зная о точке зрения западного литературоведения, даже приводя цитату из статьи Г. Фон Вильперта о том, что термин «эпопея» устарел для «обозначения эпоса, в узком смысле эпоса о богах и героях» [Поэтика..., 2008, с. 311], тем не менее в своем справочнике по поэтике озаглавил свою статью «Эпопея». Нам кажется, что такое предпочтение старого термина объясняется тем, что Н. Д. Тamarченко, во избежание понятийного «шума» – эпос как обозначение литературного рода и отдельного жанра – все же отдает предпочтение эпопее, которая в русскоязычном литературоведении никогда не обозначала литературный род. А в статье «Эпика» Н. Д. Тamarченко эксплицитно пишет о двойственности обозначения термина *эпос* «в русской культурной традиции» [Там же, с. 307], но до конца не отказывается от самой «русской культурной традиции». Автор оказался непоследовательным в выборе терминов. Если для названия статьи «Эпика» он предпочел термин «западноевропейской традиции» [Там же], то для обозначения драматического рода и жанра пришлось использовать скобки: «Драма (жанр)», «Драма (род)», а для лирического рода «Лирика» [Там же, с. 62–66, 109–111] – принятый термин в советском литературоведении.

Можно задаться вопросом: почему в советском литературоведении термины не использовались по возможности однозначно? Нам кажется, что на этот вопрос косвенно ответил В. Е. Хализев: «Благодаря В. Г. Белинскому как автору статьи “Разделение поэзии на роды и виды” (1841) гегелевская концепция и соответствующая ей терминология укоренилась в отечественном литературоведении» [Хализев, 2005, с. 309]. Сказанное авторитетным ученым можно доказать следующим примером: суждение

<sup>12</sup> «Центральный» так как этот учебник прошел все верхние инстанции: «Допущено Министерством высшего и среднего специального образования РСФСР в качестве учебного пособия для филологических факультетов университетов и педагогических институтов» [Тимофеев, 1963, с. 1].



В. Г. Белинского «эпопея нашего времени есть роман» [1954, с. 39] – почти перефразированное название статьи В. В. Кожина «Роман – эпос нового времени» [Теория литературы..., 1964, с. 97–172], а источником этой мысли является Гегель, считавший роман «современной буржуазной эпопеей» [1971, с. 474]. Если бы слово «эпопея» было взято в кавычки, то у нас не было бы возражений.

Нам кажется, что вся путаница понятий (эпопея vs эпос, эпос как родовое обозначение литературного рода и пр.) восходит к Белинскому, который, в свою очередь, находился под влиянием немецких философов XIX в. Еще один аргумент в пользу нашего высказывания: роль Белинского в понятийном «шуме» советского литературоведения заключается в том, что русский критик термин «эпопею» использует для индикации архаического эпоса («Илиада», «Одиссея»), а «эпос» – для средневековых (например, «Песнь о Роланде», «Песнь о Нибелунгах» и т. д.): «Эпос, – пишет В. Г. Белинский, – есть первый зрелый плод в сфере поэзии только что пробудившегося сознания народа. Эпопея может явиться только во времена младенчества народа, когда его жизнь еще не распалась на две противоположные стороны – поэзию и прозу, когда его история есть еще только предание, когда его понятия о мире суть еще религиозные представления, когда его сила, мощь и свежая деятельность проявляется только в героических подвигах» [Белинский, 1954, с. 33]. Вполне уместно вспомнить точку зрения признанного ученого В. Е. Хализева, еще в 1988 г. писавшего: «Многие из высказанных Белинским мыслей унаследованы советским литературоведением, для которого особенно важен акцент на содержательные функции родовых форм» [Введение в литературоведение, 1988, с. 86].

Импорт метаязыка немецкой идеалистической философии и эстетики (Шеллинг, Гегель, Жан-Поль) «отлучил» русскую филологическую мысль от перспективы эмпирических исследований. В России лишь в 1880-х гг. благодаря позитивисту А. Н. Веселовскому («Историческая поэтика») и чуть позднее, в 1910–1920-х гг. благодаря русским формалистам российская филологическая наука вернулась к эмпирическим исследованиям. Но следует указать, ссылаясь на текст В. Жирмунского, что «тема исторической поэтики впервые намечается у Веселовского уже вскоре после окончания университета, в годы его первой заграничной командировки 1862–1863 гг. Она возникает в процессе полемики против априорной, догматической, антиисторической концепции “высокого и прекрасного” в эстетике западноевропейских и *русских эпигонов* немецкого классического идеализма. <...> Априорным эстетическим теориям Веселовский противопоставляет свой идеал “индуктивной поэтики”, которая устранила бы ее умозрительное построение» и сделала возможным «выяснение сущности поэзии из ее истории. <...> Его отрицательная оценка немецкой идеалистической эстетики, воспитанная теоретическими спорами конца 50-х го-

дов, направлена против “теории красоты, как исключительной задачи искусства”, против “одностороннего обобщения фактов греческого литературного развития” (в эстетике Гегеля)»<sup>13</sup>. Нам кажется, что фраза «русские эпигоны» относится, прежде всего, к В. Г. Белинскому. В. Жирмунский в своем предисловии «Историческая поэтика А. Н. Веселовского» политкорректен, так как эксплицитная критика, да еще авторитетнейшего русского критика в 1940-х была бы просто неприемлема. Благодаря идеям Фейербаха и позитивистов (Спенсер, Шерер) А. Н. Веселовский раскритиковал идеи немецкой идеалистической философии и ее «русских эпигонов» XIX в. (например, Добролюбов) [Веселовский, 1940, с. 5, 19]<sup>14</sup>.

В связи с исследовательскими методами Веселовского нам бы хотелось сослаться на меткое замечание О. М. Фрейденберг: «Значение Веселовского, конечно, огромно. Мы уже знаем, что он “механистичен”, что его теория – типологическое детище “культурно-исторической школы”; что в теории заимствования он шел за Бенфеем, в теории синкретизма совпал со Спенсером и Шерером, такими, как и он, позитивистами и “постепеновцами”. Многое можно раскопать у Веселовского и во многом его обвинить: его историзм еще пропитан плоским эволюционным позитивизмом, его “формы” и “содержания”, два антагонизирующих начала, монолитно-противоположны друг другу, его сравнительный метод безнадежно статичен, несмотря на то, что сюжеты и образы у него “бродят” <...>. С именем Веселовского связана первая систематическая блокада старой эстетики. Используя данные английской школы антропологии и все вспомогательные средства к построению исторической поэтики, Веселовский сделал то, что поднимает его теорию на исключительную высоту, несмотря на отдельные промахи и недостатки: он показал, что поэтические категории суть исторические категории, и в этом его основная заслуга» [Фрейденберг, 1997, с. 20].

А теперь попытаемся показать спекулятивность высказываний немецких философов. Проиллюстрируем это *только* на примере «Философии искусства» Шеллинга: «Отличительное свойство эпоса... в *тождестве абсолютности*. Если в эпосе нет противоположности бесконечного и конечного, то в нем и не может быть изображения борьбы между свободой и необходимостью... Эпос изображает действие в тождестве свободы

<sup>13</sup> См. также переработанную статью В. Жирмунского [1979, с. 84].

<sup>14</sup> А. Н. Веселовский в работе «Из отчетов о заграничной командировке», говоря о статусе истории литературы, пишет: «...история литературы может и должна существовать в этом смысле, заменяя собою те гнилые теории прекрасного и высокого, какими нас занимали до сих пор» [1940, с. 396]. В. Жирмунский считает, что эти слова функционируют в контексте полемики «против реакционной эстетики эпигонов немецкого философского идеализма, априорной и догматически оторванной от общественной действительности» [1979, с. 108]. По сути, А. Н. Веселовский критикует и самих немецких идеалистических философов.

и необходимости без противоположности бесконечного и конечного, без борьбы и именно поэтому без судьбы» [Шеллинг, 1966, с. 351–352]. Из цитаты можно вывести псевдооппозиции (бесконечное vs конечное, борьба между свободой и необходимостью), которые не выявлены на конкретном эмпирическом материале. Сам Шеллинг исходил из ложной предпосылки *«тождества абсолютности»*, в которой нет историчности динамики, развития, времени, соответственно, упомянутые оппозиции «пустые»: «...конструирование есть, вообще говоря, снятие противоположностей, а противоположности, которые в отношении искусства возникают в связи с его зависимостью от времени, как само время, должны быть несущественными и чисто формальными, то научное конструирование будет заключаться в выявлении общего единства, из которого они проистекли, и как раз поэтому возвысится над ними до более всеобъемлющей точки зрения» [Шеллинг, 1966, с. 54]. Описание «сущности» эпоса, исходя из этой «всеобъемлющей точки зрения», приводит к неконструктивному анализу и непониманию эпосов (и искусства). Другими словами, такой метод анализа есть пустое «конструирование» ложными оппозициями, не основанными на эмпирическом материале.

Приведем еще один пример описания «особенности» эпоса: «...эпос, – пишет Шеллинг, – оказывается изображением вневременности действия в его по-себе-бытии: то, что само находится вне времени, обнимает все временное в себе, и, наоборот, именно поэтому оно безразлично ко времени. *Эта неразличимость в отношении времени есть основная особенность эпоса*» (выделено Шеллингом. – Т. С.) [Там же, с. 356]. Эпос отчасти есть продукт мифологического мышления, циклического восприятия времени. «Вневременные действия» (мифологическое) моделируются не самим жанром, эпосом, а мышлением. Следовательно, мифологическое мышление генерирует специфику, особенность эпоса. «Здесь» и «сейчас» неважно для мифологического мышления, оно моделирует уже готовые структуры, матрицы, а реципиент, в всю очередь, может использовать готовые знания для решения своих проблем. Получается, что нарративные «артефакты» (мифы, легенды, истории, литература и т. д.), культуры функционируют как когнитивные, антистрессовые механизмы. Вполне обоснованным считаем в данном контексте вспомнить замечание современника философа Гете: «Немцам, – сказал он, – изрядно мешает спекулятивная философия. Она делает их стиль отвлеченным, нереальным, расплывчатым и неопределенным. Чем теснее их связь с той или иной философской школой – тем хуже они пишут» [Эккерман, 1981, с. 121–122].

О спекулятивных идеях Шеллинга говорит и В. Асмус в статье «Эпос» (1933): «...эстетика Шеллинга претендует быть чем-то большим, нежели простая теория искусства: в ней на арене эстетики воспроизводятся онтологические конфликты и антиномии – противоречие свободы и необходи-

мости, конечности и бесконечности, части и целого и т. д. По Шеллингу, научный или идеальный порядок изучения поэтических родов не совпадают с эмпирическим порядком их исторической последовательности» [Асмус, 1968, с. 44].

Таким образом, можно сказать, что в советском литературоведении *эпопея* и *эпос* в основном воспринимались как совершенно разные понятия. Путаница была также с понятиями эпоса и драмы как родовых и жанровых означающих. Из сказанного можно заключить, что демаркационная линия между понятиями «литературный род» и «жанр» не слишком осознавалась и акцентировалась. «Источником» этой путаницы в советском литературоведении были немецкие философы XIX в. (Шеллинг, Гегель и др.) а также их «русские эпигоны» (Белинский). Смена подходов происходит благодаря позитивисту А. Н. Веселовскому и русским формалистам. Иначе говоря, совершается переход от спекулятивной эстетики к исторической поэтике, а после 1920-х гг. – от формалистов к идеологизированному, квазимарксистскому литературоведению, которое развивалось уже как альтернатива западному литературоведению, в оппозиции советское vs «буржуазное литературоведение».

#### Список литературы

*Амбарцумян А.* Принципы и особенности создания мотивного указателя армянского эпоса «Давид Сасунский» // Армянский эпос и всемирное эпическое наследие. Ереван: Наука, 2012. С. 206–215.

*Амбарцумян А.* Типологические группы армянского эпоса «Давид Сасунский»: опыт систематизации // Эпос народов Европы и Азии. От сюжетного указателя к тексту: методология и практика систематизации фольклорного наследия: Материалы междунар. конф. / ИМЛИ РАН. М., 2013.

*Аристотель.* Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1984. Т. 4.

*Асмус В.* Вопросы теории и истории эстетики: Сб. ст. М.: Искусство, 1968.

*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 5.

Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Поспелова. 3-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 1988.

Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Под. ред. Л. В. Чернец. М.: Высш. шк., 2004.

*Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л.: Худож. лит., 1940.

*Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. М.: Наука, 1971. Т. 3.

*Давыдова Т. Т., Пронин В. А.* Теория литературы: Учеб. пособие. М.: Логос, 2003.

- Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Рус. яз., 1980.
- Джрбашян Э., Махчанян Г. Литературоведческий словарь. Ереван: Луйс, 1972. (на арм. яз.)
- Джрбашян Э. Теория литературы (пособие для студентов высших учебных заведений и учителей литературы). Ереван: Армучпедгиз, 1961. (на арм. яз.)
- Жирмунский В. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л.: Наука, 1979.
- Зенкин С. Введение в литературоведение: теория литературы. М., 2000.
- Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1975. Т. 8.
- Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987.
- Максимов А. Необыкновенная история // Рос. газета. 2015. 2 нояб. № 247 (6818). URL: <http://www.rg.ru/2015/11/02/arabov.html> (дата обращения 20.02.2016).
- Мелетинский Е. М. «Эдда» и ранние формы эпоса. М.: Наука, 1968.
- Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса: ранние формы и архаические памятники. 2 изд., испр. М.: Вост. лит., 2004.
- Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1992. Т. 2.
- Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008.
- Пропп В. Я. Фольклор и действительность: Избр. ст. М.: Наука, 1976.
- Словарь иностранных слов. 10-е изд., стереотип. М.: Рус. яз., 1983.
- Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А. М. Прохоров. М.: Сов. энциклопедия, 1989.
- Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Academia, 2004. Т. 2.
- Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964.
- Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. 2-е изд., испр. и доп. М.: Гос. уч.-пед. изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1963.
- Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь современного русского языка. М., 1940. Т. 4. URL: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Ushakov-term-85870.htm> (дата обращения 26.02.2016).
- Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.
- Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник. 4-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 2005.
- Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966.
- Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман. М.: Худож. лит., 1981.

**Article metadata**

*Title:* Critical analysis of the ternary opposition epos-epopee-epic class in the Soviet and post-Soviet literary criticism

*Author:* T. S. Simyan

*Author's e-mail:* tsimyan@googlemail.com

*Author affiliation:* Yerevan State University, Faculty of foreign Literature

*Abstract.* The article is an attempt to analyze the key concepts of «epic», «epopee» and «epic class». The presented analysis reveals the ambiguity of perception of these concepts in the Soviet and post-Soviet literary works. Description of this problem is given in the «central» texts (encyclopedia, literary encyclopedia, literary dictionaries, textbooks, and so on) of Soviet literary criticism. In the course of the analysis of the theoretical and educational literature, the «sources» (German idealist philosophy, «Russian imitators») of conceptual «noise» (in the semiotic sense) are identified that have influenced and still partly govern as stereotypes the understanding of these concepts in the post-Soviet Russian-language literary thought.

The confusion was that (mostly) «epopee» and «epic» were perceived as completely different concepts. Polysemy was also connected with the concepts of «epic» and the drama as a genre and class signifier.

There was no clear line of demarcation between the concepts of «literary class» and «genre», as it was not perceived and accentuated in the Soviet literary criticism. «Sources» of the confusion in the Soviet literary criticism were the German philosophers of the XIX century (Schelling, Hegel, etc.) as well as their «Russian epigones» (Belinsky).

*Key terms:* epos, epopee, epic class, epics, literary class, genres, types, history methodology of the humanities, history of the Soviet and post-Soviet literary science.

*Reference literature (in transliteration):*

*Ambarcumyan Hayk.* Principi i osobennosti sozdanya motivnogo ukazatelya armyanskogo eposa «David Sasunskij» [Principles and particulars of creation motif indicator of Armenian epos “David Sasunskiy”] // Armyanskij epos i vseмирное epicheskoe nasledie [Armenian world epos inheritance]. Yerevan: Nauka, 2012.

*Ambarcumyan Hayk.* Tipologicjeskie gruppi armyanskogo eposa «David Sasunskij»: opit sistematizacii [Typological groups of Armenian epos “David Sasunskiy” an attempt of systematization] // Epos narodow Evropi e Azii. Ot sujetnogo ukazatelya k tekstu: metodologiya i praktika sistematizacii folklornogo naslediya 5–7 noyabrya 2013 (Materiali mejdunarodnoj konferencii) [Epos of peoples of Europe and Asia. From the plot indicator to the text: methodology and practice of systematizing folk inheritance 5–7 november 2013 (Materials of international conference)]. M.: RAN IMLI im. A. M. Gor'kogo, 2013.

*Aristotle*. Sochineniya [Works in four volumes] v 4 tomax. Tom 4. M.: Misl, 1984.

*Asmus V.* Voprosi teorii estetiki (sbornik statej) [Questions of the theory of esthetics. Collected works]. M.: Iskusstvo, 1968.

*Belinskij V. G.* Polnoe sobranie sochinenij: V 13 tomax. Tom 5 [Complete set of works in 13 volumes. Volume 5]. M.: Izd-vo akademii nauk SSSR, 1954.

*Chalizev V. E.* Teoriya literature: Uchebnik. 4-e izd. isp. i dop. [Theory of literature. Study book the fourth issue]. M., 2005.

*Dal' V.* Tolkovij slovar' jivogo velikorussskogo yazika [The Explanatory dictionary of the living Great Russian Language]. M.: Russkij yazik, 1980.

*Davydova T. T., Pronin V. A.* Teoriya literatury [Theory of literature]. M.: Logos, 2003.

*Frejdenberg O. M.* Poetika syujeta i janra [Poetics of the plot and genre]. M.: Labirint, 1997.

*Hegel.* Estetika v 4-x tomax [Esthetics in four volumes]. Tom 3. M.: Nauka, 1971.

*Zhirmunskij V.* Sravnitel'noe literaturovedeniye: Wostok i Zapad [Comparative literary studies: East and West]. Leningrad: Nauka, 1979.

*Jrbashyan Eduard, Machschanyan Henrik.* Literaturovedcheskij slovar' [Literature dictionary]. Yerevan: Luys, 1972.

*Jrbashyan Eduard.* Teoriya literaturi (Posobie dlya studentov wishix uchebnik zavedenij i uchitelej literaturi) [Theory of literature]. Yerevan: Armuchpetgiz, 1961.

Kratkaya literaturnaya enziklopediya [ Short encyclopedia of literature]. T. 8. M.: Sovetskaya enziklopediya, 1975.

Literaturnij enziklopedicheskij slovar' [Short encyclopedic dictionary] (pod red. W. M. Kojevnikova i P. A. Nikolaeva). M.: Sovetskaya enziklopediya, 1987.

*Maksimov Andrej.* Neobiknovennaya istoriya [Unusual history] // Rossijskaya gazeta, 2015, 2 noyabrya, N 247 (6818).

*Meletinskij E. M.* «Edda» i rannie formi eposa [Edda and the early form of epos]. M.: Nauka, 1968.

*Meletinskij E. M.* Proisxojdenie geroicheskogo eposa: rannie formi i archaischeskie pamyatniki [The origine of heroic epos: early forms and archaic manuscripts]. Izdanie wtoroje, ispravlennoe. M: Izdatel'skaya firma «Wostochnaya literature», [1963] 2004.

Mifi narodov mira: Enziklopediya w 2-x tomax / Tom 2 [Encyclopedia in 2 volumes Myth of the peoples of the world]. M.: Sovetskaya enziklopediya, 1992.

Poetika: slovar' aktual'nix terminov i ponyatij (gl. nauch. red. N. D. Tamarchenko) [Poetics: dictionary of contemporary terms and concepts]. M.: Izd-wo Kulaginoj; Intrada, 2008.

*Propp V. Ya.* Folklor i dejstvitel'nost': Izbrannie stat'yi [Folklore and reality; selected articles]. M.: Nauka, 1976.

- Schelling F.* *Filosofiya iskusstva* [Philosophy of Art]. M.: Misl', 1966.
- Slovar' inostrannix slov. Izdanie 10-e stereotipnoe* [Dictionary of foreign words]. M.: Russkij yazik, 1983.
- Sovetskij enciklopedicheskij slovar'* (gl. red. A. M. Prokhorov) [Soviet encyclopedic dictionary]. M.: Sovetskaya enciklopediya, 1989.
- Teoriya literature: Osnovnie prinzipi v istoricheskom osvyashenii: Rodi i janri literature* [Theory of literature: basic principles in historic coverage. Types and genre of literature]. M.: Nauka, 1964.
- Teoriya literaturi* (pod red. N. D. Tamarchenko) [Theory of literature]. T. 2. M.: Academia, 2004.
- Timofeev L. I.* *Osnovi teorii literaturi. Izdanie 2-e, ispravlennoe i dopolnennoe* [The basics of the theory of literature]. M.: Gosudarstvennoe uchebno-pedagogicheskoe id-vo Ministerstva prosvesheniya RSFSR, 1963.
- Ushakov M. N.* *Bol'shoj tolkovij slovar' sovremennogo russkogo yazika. Tom 4* [Large explanatory dictionary of modern Russian language]. M., 1940.
- Veselovskij A. N.* *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics]. Leningrad: Gos. izd-vo «Khudozhestvennaya literatura», 1940.
- Vvedenie v literaturovedenie* (pod red. G. N. Pospelova). 3-e izd., isp. i dop. [Introduction into studies of literature]. M.: Visshaya shkola, 1988.
- Vvedenie v literaturovedenie: Uchebnoe posobie* (pod red. L. V. Chernetz) [Introduction into studies of literature]. M.: Visshaya shkola, 2004.
- Zenkin Sergej.* *Vvedenie v literaturovedenie: Teoriya literaturi* [Introduction into studies of literature: theory of literature]. M.: Rossijskij gos. gumanit. un-t, 2000.



## Ранняя перформативность \*

С. Г. Проскурин

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

*Аннотация.* Описывается состояние ранней перформативности, которая опиралась на голосовую функцию. Само наличие перформативности, как конституирующего явления культуры, опирается на адекватность его оценивания по шкале «успешный – неуспешный» и исключения каких-либо оценок логического плана по шкале «истинный – ложный». В результате культура как бы покоится на некоторых постулатах, которые нельзя отрицать в обычном смысле слова. И здесь особую роль играет голос как ауто-поэтический фактор перформативности. Именно голос является критерием распознавания ранней перформативности. Именно голосовая функция позволяет изначально менять ход событий произношением пазвуков.

*Ключевые слова:* перформативность, голосовая функция, семиотика, модель семиозиса, аутореферентность  
УДК 003

*Контактная информация:* Проскурин Сергей Геннадьевич, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры английской филологии факультета иностранных языков Новосибирского национального исследо-

---

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00130) в Институте языкознания РАН.

вательского государственного университета, профессор кафедры иностранных языков факультета гуманитарного образования Новосибирского государственного технического университета (ул. Пирогова, 1, Новосибирск, 630090; пр. Карла Маркса, 20, Новосибирск, 630073, Россия, s.proskurin@mail.ru)

Примеры изначальных речевых актов говорят об их сугубо голосовой и перформативной природе. Как отмечает У. Эко, «дантовский Бог, кажется, знает *how to do things with words* (англ. как делать вещи с помощью слов), иными словами, он задействует магическое перформативное свойство слов, предоставляя, таким образом, опасную модель для всех тех будущих последователей сект, которые, придерживаясь оккультных практик, будут убеждены в возможности менять ход событий посредством произношения параеврейских звуков. Неясно также, что делает Бог, когда, например, призывает (“*appelavit*”) свет дня и мрак ночи, при условии, что у него нет никакой необходимости сообщать эти имена никому, и уж тем более самому себе» [Эко, 2016, с. 273–274].

Ритуальные матрицы культуры, как правило, содержат перформативные комплексы, открытые в свое время Джоном Остином. Такие перформативные ядра не истинны и не ложны, т. е. их нельзя отрицать с позиции логики, они обладают конституирующей силой. Изначальный речевой акт лежит в основе мира. Этот речевой акт успешен, так как он приводит к созданию мира [Proskurin, 2013; Проскурин, 2013, с. 214].

Культуры, таким образом, покоятся на своеобразных перформативных «подушках», которые формируют свободный от рационального оценивания пласт культурных практик или трансферов. В последнее время нами ощущается жанровая предрасположенность таких перформативных ядер, на которых могли бы покоиться целые направления литературных жанров. Так, нами ранее была показана развертка просопопеи из аутореферентных надписей типа «говорящая вещь». Кроме того, более детальное исследование летописей и хроник вскрывает в них дежурные перформативные каркасы, на которых покоится весь фундамент речевой деятельности. Так, самой распространенной культурной практикой является речевая практика перформативной силы слова, оказывающейся «кирпичиком», из которого складывается эпическое произведение.

1 Спросил Ахура-Мазду  
Сипитама-Заратуштра:  
«Скажи мне Дух Святейший,  
Создатель жизни плотской,  
Что из Святого Слова

И самое могучее,  
И самое победное,  
И наиболее богатое,  
Что действительней всего?  
[....]

3 Ахура-Мазда молвил:  
«Мое то будет имя  
Сипитама-Заратуштра,  
Святых Бессмертных имя,  
Из слов святой молитвы  
Оно всего мощнее,  
Оно всего победнее  
И наиболее богатее  
И действительней всего  
(Гимн Ахура-Мазде, Яшт 1 «Ормазд-яшт»)

В сердцевине зороастрийского комплекса веры лежит успешный перформатив, связанный с изреченным и промолвленным. Крупные контенты опираются на подобные срединные утверждения, не требующие доказательств своей истинности. Речевая практика становится основой мира и в конечном счете является базой исчисления более крупных величин – жанров.

Ранняя перформативность отражается в древнеегипетской традиции. «Когда кто-либо, бог или человек, сам, от рождения, либо вследствие приобретенных добродетелей или заслуг, или магических действий, достигал состояния благодати, которое именуется святостью или божественностью, египтяне говорили о нем, что он “правый голосом mАa-xrw”. Этот эпитет применялся к богам, царю, почитавшемуся живым богом на земле, умершим, удостоенным оправдания, или, наконец, к живым людям, достойным подобной милости, – таким, как жрецы, совершавшие богослужение, или маги, сведущие в ритуалах. Быть mАa-xrw означало получить в свое распоряжение животворящее Слово, которое давало полную власть во всех случаях и в любое время» [Морэ, 2009, с. 82–84].

В римском праве примером базового контента являются стипуляции. Стипуляцией назывался устный договор, заключаемый посредством вопроса будущего кредитора (*centum dare spondes?* – обещаешь дать сто?) и совпадающего с ответом (*spondeo*) со стороны лица, соглашающегося быть должником по обязательству» [Новицкий, 2005, с. 196]. Примечательно, что обязательство, возникшее из стипуляции, было обязательством строгого права и потому подлежало строго буквальному толкованию. Как отмечает И. Б. Новицкий, еще Гай считал стипуляцию недействительной, если на вопрос кредитора «обещаешь ли 10?», должник отвечал «обещаю 5». Исполненная ненадлежащим образом стипуляция признавалась

неуспешной. Подобные перформативные конструкции зеркального типа стоят у истоков этимологии *spondeo* : *respondere*, *sware* : *andswaru*. Обязательства строгого типа исторически служили в древних текстах элементом выражения согласия.

Господь сказал: Если Я найду в городе Содоме пятьдесят праведников, то Я ради них пощажу [весь город и] все место сие.

Авраам сказал в ответ: Вот я решился говорить Владыке, я, прах и пепел: может быть, до пятидесяти праведников не достанет пяти, неужели за недостатком пяти Ты истребишь весь город?

Он сказал: Не истреблю, если найду там сорок пять.

Авраам продолжал говорить с Ним и сказал: Может быть найдется там сорок?

Он сказал: Не сделаю того и ради сорока.

Успешность заключенного соглашения опирается на строгие обязательства 50 : 50, 45 : 45, 40 : 40, 30 : 30, 20 : 20, 10 : 10. Если наступало согласие, то обязательства носили зеркальный характер. Если же обязательство нарушалось асимметрией, то оно не носило связующего характера. Самое важное – обязательство делалось голосом в цикле «вопрос – ответ». Вступление в силу имело перформативную природу успешности. Любопытно, что ветхозаветные формулы опираются на голосовые перформативы, в то время как новозаветные формулы зиждутся на непроизнесенном сокровенном Слове.

Голосовая функция имеет одну важную особенность. Она сообщает перформативность даже бессмысленным звукам. В работе В. В. Фещенко «Голоса за пределами логоса: глоссолалия как коммуникативный феномен» рассказывается о том, как Ф. де Соссюр сделал ряд замечаний по поводу так называемых «марсианских» текстов Хелен Смит. По мнению Ф. де Соссюра, марсианский язык представляет собой измененную до неузнаваемости форму французского, родного языка спиритки. «Самое интересное в этих наблюдениях Ф. де Соссюра – повсеместный поиск смысла в бессмысленной на поверхности глоссолалии. Он стремится различать то, что поддается пониманию, и то, что непонятно. Некоторые слова Хелен Смит он толкует как близкие к санскриту, другие же считает лишенными смысла. При этом Соссюру хорошо известно, что языка без смысла не бывает. Различия и повторения элементов, составляющие систему, уже создаются презумпцией осмысленности. Соссюр здесь находится в рамках созданной им же самой дихотомии языкового знака. Там, где есть означающие, должны быть и означаемые, считает он. Если есть система дискретных форм, значит, должен быть и смысл, связываемый с континуальностью. Впрочем, он допускает, что такая иллюзия смысла может быть результатом языковой игры: «В целом должен отдать себе отчет, что все случаи континуального смысла, которые я с увлечением разыскал здесь,

на данный момент являются не чем иным, как простой игрой. Хотя анализ санскритоидной глоссолалии Смит и мог казаться игрой, спустя десятилетие научная судьба Соссюра приведет его уже к более серьезным играм, а именно к расшифровке анаграмм в реальных древних санскритских текстах. Методика там останется той же – поиски смысла, скрытого в формах, рассеянных по тексту» [Фещенко, 2015, с. 320–321]. Так, соссюровские анаграммы и их выделение также связаны с перформативной природой голоса, являющегося изначально мощнейшим источником перформативов. Это действует как восклицание «Я клянусь!», замыкающее на себе не звучащую, молчащую парадигму. Подобно тому, как размыкание цепи клятвы и отличие ее от констатации «Он клянется» и утверждения «Ты клянешься» упирается в наличие голосовой перформативной функции.

Декламация или исполнение голосом привели к возникновению нотной грамоты. «В XI веке Гвидо Аретинский, монах монастыря в Помпозе, предложил важное нововведение. Он дал имена нотам в музыкальной гамме – по первым слогам каждой полустроки гимна Иоанну Крестителю, а также придумал, как их записывать (Строчка “*Ut queant laxis resonare*” подарила нам *ut*, позже превратившийся в *do* и *re*; “*Mira gestorum famuli tuorum*” дала *mi* и *fa*, “*Solve polluti labii reatum*” – *sol* и *la*)» [Исакофф, 2016, с. 53]. Перформативная голосовая природа нотной грамоты проявляется через исполнение или перформанс.

Прежде всего, функция голоса позволяет распознать перформатив в Библии [2002]:

В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою. И сказал Бог: да будет свет. И стал свет.

Другим примером голосовых перформативов являются надписи «говорящая вещь». Создатель вещи и автор надписи остаются за текстом, на первый план выходит вещь. Автор надписи и производитель артефакта сливаются, присутствует амбивалентность, которая выталкивает на первый план субъекта, не являющегося автором надписи или производителем артефакта. Сама же перформативность, а именно скрещивание слова и дела, обнаруживается через имитацию речи голосом. Надписи как бы говорят (рис. 1–3).

Наиболее яркие примеры дают надписи, содержащие формулы создателя (мастера) и формулы владельца (*maker and owner formulae*), иногда присутствующие в одной фразе, на одном предмете.

Формула мастера выглядит следующим образом: имя + личное местоимение 1 л. ед. ч. в косвенном падеже + глагол прош. вр. изъяв. накл. 3 л. ед. ч., например:

ΜΥΡΕΔα/Η:ΜΕΗ:ΡΟ-  
 Мюридах меня сделал (изготовил)

(Alnmouth – название надписи в соответствии с местом обнаружения)  
 (рис. 4) <sup>1</sup>.

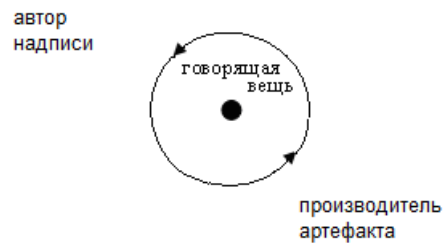


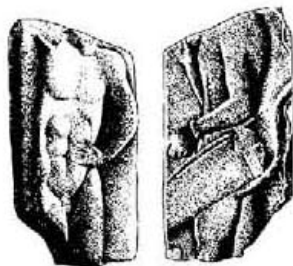
Рис. 1. Схема «говорящей вещи»



«Меланфий посвятил меня, статую,  
 Зевсу Фиванскому»

Рис. 2. Египетская бронзовая база для статуэтки из Мемфиса с греческой посвятительной надписью (третья четверть VI в. до н. э.)

<sup>1</sup> Здесь и далее надписи приводятся по: [Okasha, 1971].



Надпись сбоку:  
 [Μν?μ]ά ε[μ] Λε?ξου το? Μολπαγόρ]εω.  
 ...?στ]ηκα, λέγω δ' ?τι τ?λε πόλε[? ς που]  
 [?ν Σκυθίη? κε?τα]ι Λέωξος ? Μολπαγόρε[ω].  
 «Я – надгробный памятник Леоксу, сыну  
 Мольпагорей... и я сообщаю, что Леокс,  
 сын Мольпагорей, лежит далеко от своего  
 родного города [в Скифии?]».

Рис. 3. Стела Леокса, мраморная надгробная плита из Ольвии. Двусторонний рельеф с изображением обнаженного атлета и лучника в одежде скифского стрелка (ок. 490 г. до н. э.)

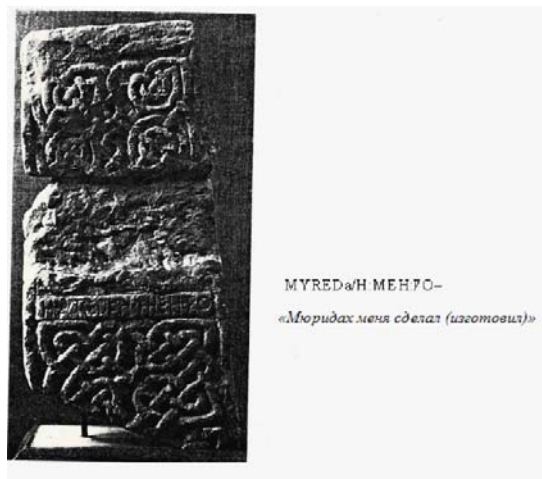


Рис. 4. Пример формулы мастера



Рис. 5. Suxton. Серебряная брошь с надписью англосаксонскими прописными буквами, обнаруженная в 1830 г. в графстве Кент (X в.) (слева). Athelney. Золотое изделие, украшенное хрусталем и эмалью (вероятно, конец IX – начало X в.) (справа)

Формула владельца: 1) имя + личное местоимение 1 л. ед. ч. в косвенном падеже + глагол наст. вр. изъяв. накл. 3 л. ед. ч. или, реже, 2) имя + личное местоимение 1 л. ед. ч. в косвенном падеже + глагол прош. вр. изъяв. накл. 3 л. ед. ч.

† ÆLF GIVV MEA[H] |  
Элфгив мной владеет

† ÆLFREDM / ECH / ENTGEVVYRCAN |  
Элфред меня приказал сделать (изготовить)

Интересен тот факт, что в качестве адресанта надписи выступает не мастер или владелец, а сама вещь, предмет, на который эта надпись нанесена, таким образом, неодушевленный объект «обретает дар речи», становится «говорящей вещью».

Почему предмет «говорит» от первого лица? Мы считаем это чертой, унаследованной от устной культуры, где субъект речи и ситуация общения неотделимы друг от друга, поэтому субъект неизбежно присутствует в речи и в ранних письменных памятниках необходим для того, чтобы надписи выполняли свою функцию, – доносили информацию, читались. Использование формы 1 л. позволяет «имитировать речь», предмет замещает говорящего, выступая в его роли.



Любопытный факт: в одной из (более поздних) англосаксонских нерунических надписей на латинском языке находим прямое указание на процесс *письма*:

✠ TOKI:ME:SCRIPSIT: |  
Токи меня написал (рис. 6).

По-прежнему фактический и текстовый адресанты не совпадают, но изменения уже заметны, так как теперь говорит не вещь, а сам текст, т. е. появляется «говорящая **надпись**». Данный пример иллюстрирует сочетание устности (все еще присутствует необходимость в имитации речи) и письменности (осознается наличие письма).



TOKI:ME:SCRIPSIT:  
«Токи меня написал»

Рис. 6. Stratfield Mortimer. Конусообразная каменная плита с надписью, выполненной англосаксонскими прописными буквами (вероятно, XI в.)

Англосаксонские нерунические формулы мастера и владельца, содержащие в себе личное местоимение 1 л. ед. ч. в косвенном падеже, встречаются на следующих изделиях:

1) украшения (Athelney, конец IX – начало X в., Bodsham, IX в., Canterbury I, X в., Cuxton, X в., Lancashire, IX в., Sutton, конец X – начало XI в., «sigerie» ring (датировка затруднена), «eawen» ring, конец IX – начало X в.);

2) оружие (Almouth, вероятно, X в., Exeter, IX–XI вв., Sittingbourne, конец IX – начало X, Wallingford II, X–XI вв.);

3) изделия из камня (солнечные часы (Great Edstone, X–XI вв., Old Byland, XI в., Kirkdale, A. D. 1055–1065), каменные плиты (Lincoln I, XI в., Stratfield Mortimer, вероятно, XI в.));

4) церковные принадлежности (покрытый золотом деревянный крест с пространством для хранения реликвии (текст повторяет начало «Видения креста») (Brussels I, X–XI вв.); крышка кадила (Pershore, X–XI вв.).

Как можно видеть, последняя группа самая немногочисленная, «говорящие вещи» принадлежали к миру повседневности, обыденности. Отметим одну надпись, которая сочетает в себе обыденность и религию (формула владельца нанесена на ювелирное украшение – серебряную брошь в форме диска, за самой формулой следует христианское проклятье):

✠ ÆDVƿEN ME AG AGE HYO DRHTEN  
DRHTEN HINE AƿERIE DE ME HIRE ÆTFERIE  
BVTON HYO ME SELLE HIRE AGENES FILLES

Эдвюн мной владеет, владеет ею (пусть) Господь,  
Господь того (пусть) накажет, кто меня у нее заберет,  
за исключением только если она меня отдаст ему  
по собственной воле (рис. 7).

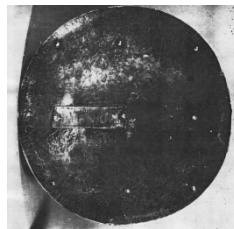


Рис. 7. Sutton. Серебряная брошь в форме диска  
(конец X – начало XI в.)

Эта надпись является более поздней по сравнению с остальными, выполненными на предметах такого рода (датировки см. выше). Возможно, здесь мы видим переплетение более древней традиции «говорящей вещи» и более новой традиции, связанной с принятием христианства. На новую традицию указывает употребление лексемы *Drihten* «Господь», встречающейся в христианских текстах, а также глагольная форма *AƿERIE* (причастие *a-wariged* имеет значение 'accursed' [Bosworth-Toller, 1954–1955],

«проклятый», причем имеется в виду проклятие как религиозное наказание). Немаловажным для нас является тот факт, что в тексте рассматриваемой надписи обнаруживается сохранение элементов уже упоминавшейся структуры формулы: безударные члены предложения (личные местоимения *me, hyo, hine, hire*) стремятся к началу предложения или синтагмы, занимают второе место.

Однако «говорящие вещи» – не единственное проявление аутореферентности. Субъект может заявлять о себе прямо, как, например, в древних рунических надписях:

**hAidR runoronu/fAlAbAkHaidarAg/ inArunAR ArAgeu/ hAerAmAlAusR/  
utiAR weIAdAude/sARpAtbArutR**

Я спрятал здесь могучие руны. Да будет тот во власти  
беспокойства и беспутства, да погибнет тот коварной смертью,  
кто это разрушит! (Björketorp)

Субъект выступает на первый план, хотя и не называет своего имени (важно не просто указать, что здесь спрятаны могучие руны, но, обозначив деятеля, заставить надпись обрести речь). Проклятие, в отличие от англосаксонской надписи Sutton, не содержит отсылки к христианским мотивам, скорее напротив.

В следующей рунической надписи также наблюдаем имитацию речи:

**okirilaRhroRaR hroReRorfeþataRinautalaif.udR**

Я, эриль Хрорарь, сын Хрорера, сделал эту жертвенную плиту  
(конец надписи неясен) (By).

Как можно видеть, явление аутореферентности представлено в ранних письменных памятниках в англосаксонской, древневерхненемецкой традиции. По нашему мнению, данное явление – не персонификация, а признак перехода от устной традиции хранения и передачи информации к письменной. Аутореферентность обусловлена необходимым сохранением характерных черт более ранней традиции в последующей.

Объединительным фрагментом всех этих надписей является имитация голосовой функции совместно с явлением аутореферентности. Выраженная перформативность опирается на жанровую черту надписей «говорящая вещь». Таким образом, голосовая функция является приоритетной чертой ранней перформативности и отвечает за воплощение этого явления языка и культуры.

### Список литературы

- Библия / Рос. библейское общество. М., 2002.
- Искакофф С. Музыкальный строй. М.: АСТ: CORPUS, 2016.
- Морэ А. Египетские мистерии. М.: Новый Акрополь, 2009.
- Новицкий И. Б. Римское право. М.: Теис, 2005.
- Проскурин С. Г. Древние перформативы и право // Языковые параметры современной цивилизации: Сб. тр. I Науч. конф. памяти Ю. С. Степанова. М., 2013. С. 214–221.
- Фещенко В. В. Голоса за пределами логоса: глоссолалия как коммуникативный феномен // Живое слово. Логос – голос – движение – жест. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 313–326.
- Эко У. От древа к лабиринту. Исторические исследования знака и интерпретации. М.: Академический проект, 2016.
- Bosworth J., Toller J. N. An Anglo-Saxon dictionary. Oxford, 1954–1955. Vol. 1, 2.
- Okasha E. Anglo-Saxon Non Runic Inscriptions. L.: Cambridge Univ. Press, 1971.
- Proskurin S. To the Question of a topical Network of Language and Culture // Semiotics-2012. Semiotics and the New Media / Ed. by K. Haworth, A. Johnson, L. G. Sbrocchi. N. Y.; Ottawa; Toronto, 2013. P. 125–132.

### Article metadata

*Title:* Early performativity

*Author:* S. G. Proskurin

*Author's e-mail:* s.proskurin@mail.ru

*Author affiliation:* Novosibirsk University; Novosibirsk State Technical University

*Abstract.* The article deals with the early performativity, which was based on the voice function. The performativity itself as a constituent phenomenon of culture is evaluated on the scale successful – not successful and is not included in the evaluation according to the scale true-false of logics. As a result culture is growing from the postulates, which cannot be neglected in the common sense of the word. Here the special role belongs to the voice function as an autopoietic factor of the performativity. It is the voice that is the criterion of the early performativity. It is the voice function which allows at inception to change the course of events by pronouncing protosounds.

*Key terms:* performativity, voice function, semiotics, semiosis model, autoreference.

*Reference literature (in transliteration)*

Bibliya. Rossiyskoye bibleyskoye obshchestvo [The Bible]. M., 2002.

*Eco U.* Ot dreva k labirintu. Istoricheskiye issledovaniya znaka i interpretatsii [From the tree to the labyrinth. Historical investigation of sign and interpretations]. M.: Akademicheskiiy proekt, 2016.

*Feshchenko V. V.* Golosa za predelami logosa: glossolaliya kak kommunikativniy fenomen [The voices beyond Logos: glossolalia as a communicative phenomenon] // Zhivoye slovo. Logos – golos – dvizheniye – zhest [A living word. Logos – voice – movement – gesture]. M.: Novoye literaturnoye obozreniye, 2015. C. 313–326.

*Isakoff S.* Muzykalniy stroy [Music set]. M.: Izdatelsto AST:CORPUS, 2016.

*Morae A.* Egipetskiye mysterii [Egyptian mysteries]. M.: Kulturniy tsentr «Noviy Akropol», 2009.

*Novitskiy I. B.* Rimskoye pravo [Roman law]. M.: Teis, 2005

*Bosworth J., Toller J. N.* An Anglo-Saxon dictionary. Oxford, 1954–1955. Vol. 1, 2.

*Okasha E.* Anglo-Saxon Non Runic Inscriptions. L.: Cambridge Univ. Press, 1971.

*Proskurin S. G.* Drevniye performativi I Pravo [Ancient performatives and Law] // Yazykovie parametric sovremennoy tsivilizatsii. Sbornik trudov pervoy nauchnoy konferentsii pamyati akademika RAN Stepanova Yu. S. [Language parameters of modern civilization / Collected works in honour of academician Stepanov Yu. S.]. M., 2013. C. 214–221.

*Proskurin S.* To the Question of a topical Network of Language and Culture // Semiotics 2012. Semiotics and the New Media. Ed. by K. Haworth, A. Johnson, L. G. Sbrocchi N. Y., Ottawa, Toronto. P. 125–132.

## Ослабление знака в переводах библейских текстов

Б. М. Клейман

УНИВЕРСИТЕТ им. БЕН-ГУРИОНА (ФИЛИАЛ), ЭЙЛАТ, ИЗРАИЛЬ  
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

*Аннотация.* Рассматривается эпизод Пятикнижия Моисеева о Якове – патриархе еврейского народа. В библейском рассказе присутствует много темных мест, которые автор статьи дешифрует с точки зрения культурологии и семиотики. Проводя типологические параллели между библейскими рассказами и героическим эпосом сибирских народов современности, автор проанализировал такие явления, как животворящие свойства Мирового Дерева, связь библейских героев с героями русских, сибирских, европейских сказок, обнаружил следы мифов и героического эпоса древних семитов в тексте Торы. Механизмом эволюции культурных мемов автор видит в семиотическом ослаблении знаков. Автор вводит термины «контаминация знаков», «расхождение знаков».

*Ключевые слова:* Тора, фольклор, народы Сибири, Яков, семиотика, мем, контаминация знаков.

УДК 398.21 + 398.221 + 398.224: 82-941-22.09

*Контактная информация:* Клейман Борис Маркович, старший преподаватель Университета им. Бен-Гуриона (Эйлат, Израиль), сотрудник лаборатории семиотики и знаковых систем Гуманитарного института Новосибирского государственного университета (ул. Пирогова, 1, Новосибирск, 630090, Россия, xyz2003@yandex.ru)

*Клейман Б. М.* Ослабление знака в переводах библейских текстов // Критика и семиотика. 2016. № 2. С. 134–160.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2016. № 2  
© Б. М. Клейман, 2016

### Краткая история вопроса

Первоначально библейские тексты функционировали в устной форме и являли собой компиляцию мифологических, эпических, сказочных повествований. Исполнители и слушатели этих сказаний пользовались одним языком в разных его диалектах. При унификации текстов в едином культурном концепте зарождающегося и развивающегося монотеизма в повествования вкраплялись архаичные гимны, описания свадебных и погребальных ритуалов, стихотворные формы и клише, устойчивые фольклорные поэтические обороты и идиоматика.

При контактах с соседними народами в культурный и текстовый концепты проникали иноязычные мемы. В свою очередь, устная, а с возникновением письма и письменная культура семитских народов проникала в культурное пространство соседей, создавая устойчивые, но в то же время динамичные корреляции в едином демографическом и географическом пространстве. Именно поэтому некорректно ставить вопрос о дате первых переводов будущих библейских текстов на несемитские языки – такие переводы существовали всегда, ибо всегда существовали межэтнические и интерглотические контакты: «...древневосточная традиция непосредственно повлияла на греческую музыку и поэзию», о чем свидетельствуют «недавно открытые следы значительного воздействия египетской и семитской культуры на греческую, начиная с периода, предшествовавшего микенскому» [Иванов, 1983, с. 118]. Корреляция текстов, включающих ритуалы, традиции, обычаи, «лишний раз подтверждает ситуацию многоязычия в Хеттском царстве вообще и в Хаттусе в частности» [Молина, 2015, с. 84]. Аналогичная ситуация существовала и в других, не только северных, районах Ближнего Востока.

Основной свод текстов Торы (Пятикнижие Моисеева) был кодифицирован во времена царя Иосии (640–609 до н. э.). Поэтому именно с этого времени можно говорить о первых переводах Учения (так переводится слово «Тора») как единого целого на иные языки. Но некоторые историки Библии высказываются о более поздних временах, иногда делая фактические ошибки. «В III–II веке до н. э. был сделан перевод Ветхого завета на греческий язык, – пишет многократно с грамматической ошибкой в названии еврейского кодекса М. И. Рижский, – позднее получивший после похода Александра Македонского широкое распространение на Востоке» [Рижский, 1978, с. 8]. Между тем, походы Александра Великого (356–323 до н. э.) проходили столетием раньше, нежели возникновение Септуагинты – перевода еврейской Библии на греческий язык во времена Птолемея II Филадельфа (285–246 гг. до н. э.). В действительности же разные части Септуагинты появлялись в разное время на протяжении III–II столетий до н. э. и были переведены разными людьми, поэтому значительно отличаются по языку, стилю, композиции и структуре от книг еврейской

Библии – Танаха (акроним «Тора-Невиим-Ктувим» – *Тора, Пророки, Писания*). Греческая версия Библии, известная под названием Септуагинты (*лат. Interpretatio Septuaginta Seniorum*, т. е. «перевод семидесяти старцев, мудрецов»), видимо, получила свое название благодаря «Повествованию Аристея». Рассказ написан анонимным автором в форме письма, якобы посланного греком Аристеем, придворным Птолемея II Филадельфа, своему брату Филократу. Брюс Метцгер, американский библеист и текстолог, один из крупнейших знатоков библейских текстов, писал: «Большинство ученых, которые проанализировали письмо, пришли к выводу, что автор не мог быть человеком, которым он представлялся; это на самом деле был еврей, который написал фиктивное повествование в целях повышения важности Еврейских Писаний, создавая впечатление, что языческий царь узнал об их значении и поэтому организовал их перевод на греческий язык» [Metzger, 2001, p. 15]. «Послание Аристея» описывает, как Птолемей приказал перевести священные писания евреев на греческий язык для Александрийской библиотеки. Царь посылает письмо иерусалимскому первосвященнику Элизеру с просьбой прислать опытных переводчиков. Вместе с письмом Птолемей отправляет ценный дар для Храма. Аристей во главе египетской делегации прибывает в Иерусалим и после возвращения подробно описывает Иудею, Иерусалим, Храм и храмовую службу, а также передает свою беседу с Элизером. 72 старца, равно сведущих в Моисеевом законе и в обычаях греков, по воле первосвященника, прибывают к Птолемею. Фараон устраивает в их честь пиры, продолжающиеся десять дней, в течение которых он убеждается в их великой мудрости. Затем старцев отправляют на остров Фарос, и там они переводят на греческий язык Священное Писание за 72 дня. Птолемей вместе с представителями еврейской общины в Александрии одобряет перевод, и мудрецы возвращаются в Иерусалим, нагруженные дарами. Это повествование, написанное в эпистолярном жанре «Посланий», известных в Александрии в III в. до н. э., послужило автору средством выражения мыслей, которые ему хотелось распространить среди читателей-евреев. «Аристей» описывает иудаизм как чистый монотеизм, несколько не противоречащий греческой философии, что соответствовало взглядам высших слоев еврейской общины Александрии. Датировка «Послания Аристея» спорна (возможно, II в. до н. э.). Историчность возможности такого перевода доказывается упоминанием о нем философом Аристовулом (II в. до Р. Х.)<sup>1</sup>. Описание этого философа начинается со слов фараона, который «желая сделать приятное всем живущим на земле иудеям... решил приступить к переводу вашего (иудейского) закона и, переведя его с еврейского языка на греческий, поместить эту книгу в число сочинений» его библиотеки. Этот перевод кратко пересказывает Иосиф Флавий [Флавий, 2002, кн. 12, с. 647–

<sup>1</sup> См. об Аристовуле: <http://refdb.ru/look/1758324-p17.html>



650]<sup>2</sup>, что говорит о распространенности во времени III–I вв. до н. э. как самого текста, так и частичных переводов иудейского Кодекса. В совокупности с Новым Заветом Септуагинта стала Библией христианской церкви, и ее текст до сих пор принят православной церковью как канонический. Количество существующих списков Септуагинты значительно: более 30 рукописей IV–IX вв. и 350 рукописей IX–XV вв. Недавно найдены отрывки Септуагинты на папирусе (большой частью II–IX вв.)» [Краткая еврейская энциклопедия, 1999, кол. 41–422 + 195]. Иначе говоря, в исторической реальности единого текста Септуагинты никогда не существовало. В нынешней кодификации Септуагинта ввела в Ветхий Завет целый ряд книг, которые никогда в еврейский канон не входили: Товит, Юдифь, книги Маккавеев, Премудрость Соломона, Премудрость Иисуса сына Сирахова; вставила в Книгу Даниила целые главы: Песнь трех отроков, Сусанна и старцы; а в Книге Иеремии существенно изменен порядок пророчеств. Таким образом, очевидно, что текст Танаха в целом и Торы в частности всегда подвергался редактуре при переводе в зависимости от идеологической – религиозной, теологической, философской, политической – конъюнктуры.

В связи с происходившими трансформациями знаки, наполненные в ближневосточном культурном концепте одним смыслом, редуцировались и наполнялись новой семантикой – греческой, общеевропейской, византийской, русской.

### О методологии

Для реставрации семантического значения того или иного первознака необходимо принять во внимание несколько положений фольклористики. Человек родовой во всем своем этническом разнообразии себя, Вселенную, социум и себя во Вселенной и социуме представлял практически одинаково, независимо от планетарного местонахождения. Одинаковость развития представлений о пространстве, времени, природе, обществе и взаимоотношениях между ними исходят из первичного опыта познания бытия. Поскольку одни и те же мифологические мотивы распространены не только по всей Евразии, но и «в Океании, Австралии, в обеих Америках и в Африке» [Кузнецова, 1998, с. 20], то схожесть мифологем, структур и нередко поэтики вызвана конвергенцией, а не общим происхождением.

Основные мифологемы в фольклорных сказаниях в мировоззренческих космогониях и космографиях представляли Вселенную трехчастной – в виде Верхнего, Среднего и Нижнего Миров. Главной мифологемой, знаком-символом такого членения мира, являлось у всех народов Мировое

---

<sup>2</sup> Подробнее о «Послании Аристея» см. в Православной энциклопедии: <http://www.pravenc.ru/text/75976.html>

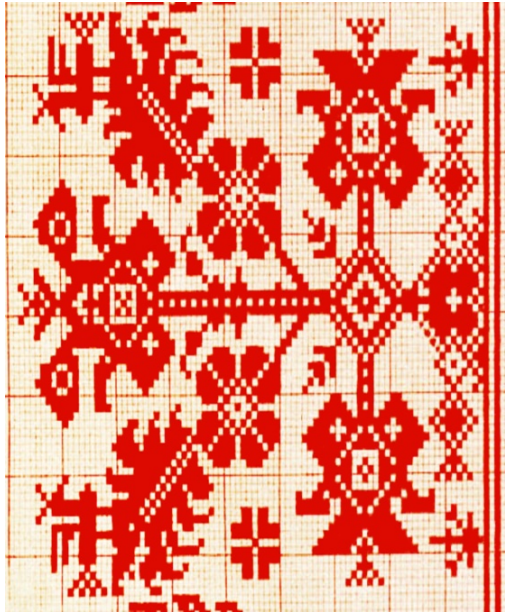
Древо с его трихотомией: кроной, стволом, корнями (рис. 1). К Миру Верхнему относились животные «небесного» хтоноса: пчелы, некоторые птицы. К Нижнему – кроты, насекомые, черви, мыши и пр. (см. подробнее: [Гамкрелидзе, Иванов, 1984, с. 490]). Мир Срединный, в котором обитал человек, в свою очередь, воспринимался дуально, ввиду присутствующей природной дихотомии: жизнь – смерть, свет – тьма, день – ночь, мужчина – женщина, зима – лето и т. п. В конкретных деталях фольклор разных этносов мог отличаться и весьма резко друг от друга, но метаэтнические мифологемы являлись общими для всех. На этот факт обратил внимание в XIX в. фольклорист и культуролог А. Н. Веселовский, который в связи с судьбой дуалистических космогоний писал: «Мы... имеем здесь дело с самостоятельным зарождением одного и того же представления в разных этнических сферах...» [Веселовский, 2009, с. 373].

Методологически обоснована и связь фольклора прасемитских народов с мифами и эпосом праиндоевропейцев. Не вдаваясь в разногласия и споры ностратиков, этимологов, историков относительно прародины индоевропейцев, заметим, что наличие хеттов, лувийцев, палайцев, тохарцев – носителей индоевропейских древних языков в ближневосточном регионе VI–IV тысячелетий до н. э. – предполагает интерглоитические и межэтнические контакты с семитскими, шумерскими, эламскими культурными концептами, следовательно, и корреляцию культур в различных ее сферах: религиозной, политической, военной, правовой, семейной и т. п. Поэтому компаративистские принципы вполне применимы и в сравнительно-семиотическом анализе фольклора разных народов.

В Пятикнижии Моисеевом следы древних мифов, сказок, героического эпоса выражены весьма не явно: знаки-мемы древнейшего культурного концепта редуцированы практически до нуля. Их включение в сакральное Писание древних иудеев состоялось при условии ангажированности архаичных текстов идеей единобожия, вековыми редактированиями в устном функционировании, составлением тематического единства Торы. Поэтому жанровые различия, имевшиеся в древнем домонотеистическом фольклоре, в современном тексте Пятикнижия стёрлись.

В недавние времена в европейском фольклоре и в современном устном народном творчестве коренных народов русского Севера, Сибири и Дальнего Востока сохранялись и функционируют по сегодняшний день мифы, героические сказания, волшебные и бытовые сказки. В актуальном дискурсе повествования сказитель, опираясь на социальную и личную память, не делает различия между жанрами. Сюжетные линии, художественные образы, мифологемы, элементы сказок и эпоса могут взаимно заменяться, дополняться, переноситься не только содержание одного жанра в другой, но и поэтизмы, стили, художественные формы и пр.

Именно по этим двум причинам в данной статье нет необходимости проводить резкую границу между жанрами.



а



б

Рис. 1. Мировое Древо далматов (а) и эвенков (б)

### Рассказ о Якове в связи с евразийским фольклором

В рассказе о Якове (Иаков), самом большом и наиболее полном рассказе о патриархах в Библии, дается жизнеописание внука Авраама младшего сына Исаака. Рассказы о патриархах и родоначальии до сих пор существуют в героическом эпосе коренных народов Сибири. В фольклоре европейском этот жанр перешел из социальной памяти в память книжную: «Старшая Эдда», «Беовульф», «Песнь о Нибелунгах», «Повесть временных лет», «Калевала» рассказывают о происхождении героев и родоначальников, но, в отличие от сибирских героических сказаний, они существуют ныне только в зафиксированном на письме виде. По некоторым признакам (культ близнецов, культ дяди и племянника, поиски жены, тема родоначалия) рассказ о Якове является адаптированным к идее монотеизма героическим эпосом (см. [Пропп, 1999]). Как и положено героическому эпосу, в нем сохранились следы еще более древнего, нежели эпос, мифологического мировоззрения: Исав, старший брат-близнец Якова, «стал... человеком искусным в звероловстве, человеком полей» (Быт., 25:27), и являет собой параллель гомеровскому Полифему и русской яге: «подобно яге, Полифем – хозяин животных, но в отличие от лесных животных, которыми распоряжается яга, Полифем разводит овец, коров или коз» [Пропп, 2000, с. 71]. Яга – есть женский периода матриархата представитель Нижнего Мира, где обитают духи предков.

*Цветовые признаки.* Цветовая гамма, встречающаяся в древних текстах, весьма не случайна, она является знаком-синсигном (по классификации Ч. Пирса [Данези, 2010, с. 28]). Белый и черный цвета – признак inferнального нижнего хтоноса; рыжий, желтый, огненный, солнечный цвета – признак Мира Верхнего (сюда же может контекстуально и ситуативно переадресоваться белый цвет как вариант солнечного; в свою очередь, «рыжий» цвет мог стать синсигном нижнего хтоноса, как, например, рыжий цвет кота, в облике которого Осирис обезглавил змея Апопу в Нижнем Мире (рис. 2). У коренных народов Сибири черный цвет – цвет Нижнего Мира, inferнального пространства. Там обитают духи предков, у которых лица черны, одежда черна, лошади черны – они прибывают в Срединный Мир людей, чтобы увести детей (о мифологическом зачине «увод детей» см. [Пропп, 2000, с. 65–68]).

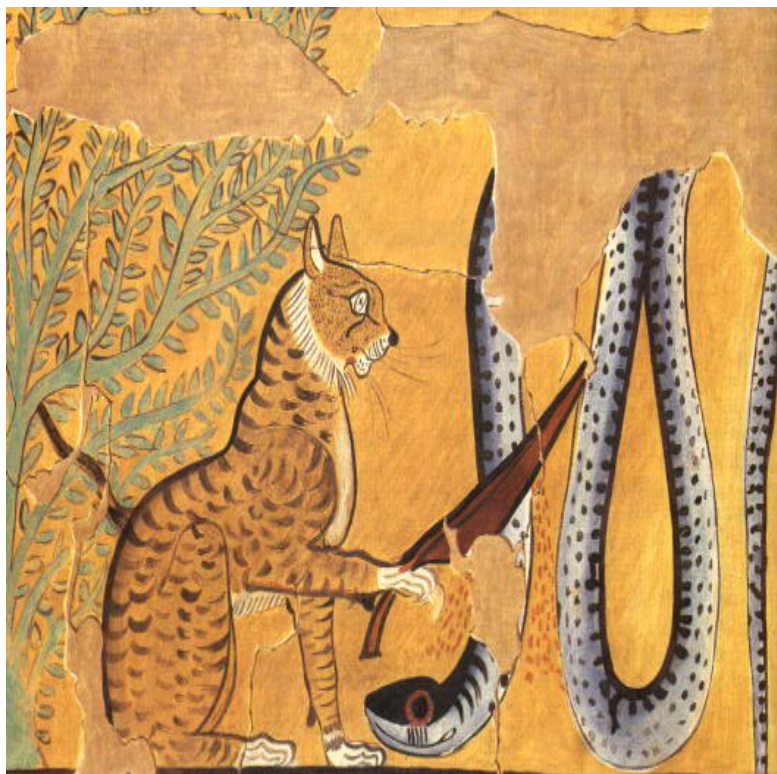


Рис. 2. Осирис поражает змея Апопу. Фреска в пирамиде Хуфу (ок. 2850–2680 гг. до н. э.)

*Яга в облике родственника.* Дядя-тесть Якова зовется Лаван, что в переводе с древнего и современного иврита значит 'белый'. Он, подобно кочевым предкам бурят и саха, тоже скотовод. К тому же «яга может принимать облик ближайшего родственника: тёщи, шурина, зятя, племянницы» [Пропп, 2000, с. 86]. Знакомство героя с «тетками» жены в тувинской богатырской сказке «Хайындырынмай Багай-оол» представлено абсолютно внесюжетным вставным эпизодом: «...Багай-оол пошёл, посмотрел: оказалось и вправду то три его тёщи» [Тувинские народные сказки, 1994, с. 215], и объяснить его можно, лишь вписав в предшествующий сказке мифологический концепт. В европейских сказках яга нередко выступает в роли мачехи. У Гомера – Полифем, в Торе она транспонируется в образ Исава и Лавана, частично черты яги переносятся на Лею.

*Свойства «яги».* *Хозяйка над животными.* У эскимосов она – хозяйка подводных животных; в долганском фольклоре ей соответствует хозяй-

ка моря. В эпических сказаниях якутов и бурятов «хозяйка» покровительствует скотоводам и беременным женщинам своего рода.

Становится разрешимым спор среди библеистов о том, почему Яхвэ-Элохим принял жертву Авеля и не принял дары Каина: старший брат – землепашец и садовод, Авель – скотовод. Происхождение еврейского Бога проясняется: знак «духа-помощника скотоводов», оторвавшись от мифологического концепта и его архаики, мутировал во «Всевышнего Бога-покровителя» в новой религии. И только слабый след покровительства скотоводам и охотникам, выявленный с помощью сравнения библейского рассказа с сибирским фольклором, позволяет указать еще и на Исаака, среди двух близнецов которого любимым был звероподобный Исав.

*Фертильность.* В русских сказках облик яги имеет ярко выраженную физиологичность. Признаки пола в ее портрете гиперболизированы, она рисуется женщиной с огромными грудями: «Титки через грядку» (Онч. 178. Грядка – шест для полотенец и пр.); «Яга Ягишна, Овдотья Кузьминишна, нос в потолок, титьки через порог, сопли через грядку, языком сажу загребают»; «титьки на крюку замотаны, сама зубы точит». Или еще более откровенно: «Из избушки выскочила баба-яга, костяна нога, ж... жилена, м... мылена» (Онч. 8. )» (цит. по: [Пропп, 2000, с. 57]). Это соотносится с древнейшими изображениями «неолитических венер», которые находят от Испании до Байкала и Монголии (рис. 3). Но яга не живет жизнью пола, сама она бесплодна. Яга представляет стадию, когда плодородие мыслилось через женщину без участия мужчины. Ее яркая фертильность переносится на фауну: она – мать лесных зверей, их управительница, хозяйка. В Торе ей соответствует, кроме рыжеволосого Исава, зверолова и охотника, и первая жена Якова Лея: она стала самой многодетной матерью среди четырех праматерей еврейского народа, даровав патриарху шесть сыновей и дочь. Плодоносность «хозяйки» не только есть знак власти над животной природой. Она дарует плодovitость будущей праматери народа того или иного рода-племени. В якутском эпосе главный герой выбирает будущую жену из двух сестер не по внешней красоте. Праматерью народа саха стала некрасивая Ныыга Харахсын, чья «моча вскипела, как молоко белой пеной», что и послужило основой выбора Эллэя Боотура и составляет параллель всем физиологичным признакам пола яги в русской сказке, представлениям о фертильности женщины в целом. В бурятском эпосе «Айдурай Мэргэн» [1979, с. 76, стих 275–280] происходит та же история: некрасивая старшая сестра становится женой героя и родоначальницей. В древности полагалось, «что бездетный считается как бы мертвым»<sup>3</sup>. В другой якутской сказке у «дочери, имеющей рыжих коней»,

<sup>3</sup> Комментарий РАШИ к Бытие, 30:1; взят с сайта [http://toldot.ru/limud/library/humash/bereshit/vaece/vaece\\_205.html?template=111](http://toldot.ru/limud/library/humash/bereshit/vaece/vaece_205.html?template=111)



Рис. 3. Вилендорфская Венера. Венский музей

подчеркиваются ярко выраженные женские признаки пола: «выпяченный живот», «страсть», «ненасытная похоть» [Предания..., 1995, с. 113–115]. Но в Пятикнижии, в отличие от русских сказок и якутских и бурятских сказаний, портрет Леи весьма скромн. Ее женские признаки как знак фертильности отсутствуют – синсигн выветрился. Но детородность Леи как указание на связь с хтоносом сохранилась в двух признаках, хотя и в ослабленном виде. Один из таких признаков – имя Леи: это название одной из плодovitых пород коров в древнем Двуречье [Учение..., 1993, с. 286]. Имя второй любимой жены Якова – Рахель означает «овечка» [Там же], но «агнец» связан в новой монотеистической вере с жертвоприношением Всевышнему, потому она и «любимая» (в европейской культуре превратившись даже в имя собственное Агнесса – знак изменился, но референт и интерпретанта остались прежними), и не столь плодovита: она принесла

Якову только двух сыновей. Иначе говоря, в прошлом «ягой» Рахель не являлась, хотя и составляет вместе с Леей художественную параллель любимым-нелюбимым дочерям в эпосе народов Сибири.

*Слепота.* Отметим и тот факт, что яга во многих сказках слепа: она «чует русский дух», т. е. живого человека, исключительно по запаху или, как, например, в сказке про Жихарку, имея зооморфный вид Лисы, по голосу. *Абаасы* Нижнего Мира из якутского олонхо не видят, не слышат, не узнают по запаху спрятавшегося в их доме человека Срединного Мира. Духи Нижнего Мира в бурятском фольклоре не могут найти ребенка, за которым они явились в дом к его родителям. В тувинской сказке «Два брата» зооморфные божества не реагируют на присутствие человека, пока тот сам не начал смеяться. Слепота существ, подобных яге, – явление международное. В немецких сказках у ведьмы воспаленные веки и красные глаза, т. е. у нее собственно нет глазных яблок, а есть красные орбиты без глаз. В якутских сказках у ведьмы вместо глаз красные, «как чайник», огромные пустые глазницы. Гомеровский Полифем одноглаз, а в дальнейшем ослепляется командой Одиссея. Эдип лишает себя зрения, узнав о совершенном им смертном грехе. Ицхак (Исаак), отец Якова и Исава, в окончании своего жизненного пути ослеп, т. е. уже перешел в царство мертвых. Второй знак связи Леи с древним мифом и языческим эпосом – ее «слабые глаза». Описание этого недостатка Леи отсутствует: знак, потеряв архаическую семантику, ослабел до бытового понимания (РАШИ к Быт., 29:17: «Полагая, что достанется Эсаву, она плакала») и породил большое количество теологических комментариев. Редуцированная в своем древнем смысле деталь соотносит библейскую Лею с *абаасы* из эпических сказаний саха, с духами Нижнего Мира тувинских и бурятских мифологий. В комплексе народных сказаний о предках Пятикнижие составляет один из важнейших текстов, совпадая типологически с древним фольклором народов Евразии. Сибирский фольклор, лишенный влияния христианства, помогает глубже понять семантику архаичных знаков, сохранившихся в Библии.

*Магические действия Якова.* Во время пребывания Якова в семье Лавана племянник ради женитьбы на возлюбленной Рахели работал пастухом семь лет; обманутый дядей женился на Лее и вынужден ради любви к ее младшей сестре отработать еще семь лет. Он увеличил количество голов скота в несколько раз: «...мало было у тебя до меня, а возросло до множества», – говорит племянник-зять Лавану (Быт., 30:30). В качестве платы за труд он требует овец и коз бурых и с пятнами. Для увеличения их поголовья Яков совершает некие магические действия.

*Местонахождение Якова.* Магию Яков применяет неспроста. Окружающие его кровные родственники: дядя-тесть, шурины (идолопоклонники, в дальнейшем устроившие погоню за сбежавшим от «яги» семейным кланом Якова; см. о мотиве «бегства» [Пропп, 2000, с. 298]), первая жена



Лея, имеющая черты «яги», – представители загробного царства. Прибыв в Харран на севере Месопотамии, Яков оказывается в загробном Нижнем Мире. Здесь имеется явная связь с мифологией Египта и всего Двуречья. Шумерский Энлиль, который, спасаясь от своего врага, бежал в Нижний Мир так же, как и Яков, спустился в царство мертвых, спасаясь от своего врага-брата. В Нижнем Мире египетских богов обитают Осирис – брат и соперник Сетха, туда спускается каждый вечер на своей ладье Ра. Пребывание Якова в inferнальном мире подтверждается и тем, что Яков, выполняя ту же функцию, что и Иван-царевич в русских волшебных сказках, отказывается от загробной пищи. В волшебной сказке он обязан это сделать: «приобщившись к еде, назначенной для мертвецов, пришелец окончательно приобщается к миру умерших. Отсюда запрет прикасания к этой пище для живых» [Пропп, 2000, с. 49], ибо «кто вкусил пищи духов, тот не вернется никогда». Яков упрекает своего дядю, не желавшего его отпустить:

ואילי צאנך לא-אכלתי

И овнов стада твоего я не ел... (Быт., 31:38).

При системном культурологическом подходе становится очевидным, что эта формула – древнейшее магическое заклинание, вошедшее в Тору. Однако семиозис редуцировал этот знак-формулу до полного обнуления смысла.

Магия Якова понятна обитателям Нижнего хтоноса. Она адресована им (см. далее).

*Цвет животных.* Нечистые по масти животные считались у скотоводов бракованными. У народов Сибири сохранилась аналогичная оценка скота в фольклоре: «Тогда Омогой с женой, не одобряя его (*Элэя, женившегося на нелюбимой старшей дочери своего тестя*), в приданое дали коней и рогатый скот некрасивой масти» [Предания..., 1995, с. 45]. Аналогичные представления отражены в сказаниях бурятов, тувинцев, у алтайских народностей. Масть животного была мифологически связана с Верхним или Нижним Миром, и чистое (белое) животное (или солнечного цвета) могло служить и в качестве жертвы, и в медицинском ритуале: в Торе пеплом «красной коровы» (т. е. *рыжей*, соотнесенной с Верхним Миром) рекомендуется Богом изгонять скверну (Чис., 19:1–6): речь идет о приготовлении из пепла «рыжей телки, сожженной с кедровым деревом, иссопом и красной (*nota bene*) нитью средства, очищающего от проказы» [Учение..., 1993, с. 315].

«*Облупины*». Получив овец и коз «некрасивой масти»: «бурую из овец, с крапинами и пятнами из коз» (Быт., 30:32), Яков «взял себе свежих прутьев белого тополя, миндаля и явора, содрал с них белые полосы, обнажив белизну, которая на прутьях» (Быт., 30:37–38). Воткнутые в водо-

пой, «в корытах перед глазами этих овец» (Быт., 30:41), откуда пили животные, они возбуждали овец и коз, и те зачинали и рождали таких же крапчатых крепких животных.

Магическую связь облупленных деревьев с мастью и плодovitостью домашней скотины отмечали многие фольклористы. Однако неясным остается 1) прутья каких именно деревьев участвовали в ритуале и 2) каков механизм передачи свойств деревьев животным?

*Деревья в рассказе о Якове. Явор или каштан?* Разные переводы Библии, как уже отмечалось, были подвержены различным конъюнктурам. Так, последнее из упомянутых деревьев, прутьями которых оперировал Яков, переводится в различных изданиях как «явор» [Тора, 1978, с. 38]. Аналогично и в Синодальном переводе на русский язык (Быт., 30: 32–43 и далее). «И взял себе Яков прутья тополя, орешника и каштана», – в переводе Давида Сафронова [Тора, 2014, с. 143]. Путья «белого тополя, миндаля и каштана» срезает Яков в переводе Пинхаса Гиля [Тора, 1998].

ויקח-לו יקב מקל לבנה לה ולזו וערצון

И взял себе Яков прут (от каждого) *livne*, и миндаля, и *armon*...  
(Быт., 30–37)

В современном иврите последнее слово в перечислении деревьев ‘армон’ означает «каштан» [Подольский, 1992а, с. 311]. Каштан как ботанический вид родственен дубу и буку. «Буковые (лат. *Fagaceae*) – семейство однодомных растений, включающее в себя около 105 видов деревьев, реже кустарников, разбитых на 10 родов... Наиболее известными родами этих растений являются дуб, каштан и бук». Явор же относится к другому роду: клён белый, или ложноплатановый, или псевдоплатановый, или явор (лат. *Acer pseudoplatanus*) – дерево, вид рода Клён, характерный для Центральной Европы на восток до Украины и на юг по горам до северной Испании, северной Турции и Кавказа. Таким образом, явор не имеет ничего общего с ареалом обитания праевреев и поэтому не входил в культурный концепт ближневосточного региона. Дуб же всегда был деревом сакральным, под ним строили жертвенники, ему поклонялись (см. далее).

Семитское слово ערמון *armon* ‘каштан’ является омофоном слову ערמון *armon* ‘дворец’. Прасемиты осознавали родственность дуба и каштана по их плодам хотя бы потому, что орехи обоих деревьев употреблялись в пищу. Учитывая одинаковость звучания (на письме разница только в одной букве *u* – *x*, которые звучали одинаково [Гранде, 1963, с. 608], сакральность Верхнего Мира переносилась с дворца на дерево. Во дворцах проживали многие боги Междуречья. Например, угаритский Балу строит себе дворец, потому что все остальные боги уже имеют дворцы [Немировский, 2000, с. 130–133]. Поэтому сакральность ‘каштана’ и ‘дворца’ совпали благодаря омофонии. Перевод Сафронова «орешник», таким образом,

преднамеренно редуцирует признак знака «святость» и является сомнительным.

Этимологически ערמון *armon* 'каштан' «chestnut tree According to most scholars derived from ערם *aram* and lit. meaning 'stripped of it's bark'. Arab. 'uram (bark of the tree), Akka. *irmeānu* (= name of a tree)» [Klein, 1987, p. 486]. В современном иврите ערום *arom* 'голый, нагой' [Подольский, 1992а, с. 310; Шапиро, 1963, с. 475]; «to lay bare, uncover, denude» [Klein, 1987, p. 486]. Другими словами, слово *armon* буквально переводится как «оголенный, обнаженный, облупленный».

*Ослабление семиотического признака.* Согласно семиотическому эволюционному закону ослабления признака [Проскурин, 2013, с. 63–66] выявляется последовательность: АКТ, которым в домонотеистический период являлось поклонение Мировому Древу, а затем сакральным деревьям дубу и каштану с ритуалом снятия коры с веток; → ЖЕСТ (ПОДОБИЕ), т. е. название дерева по магическому действию над ним (*aram* → *armon*) → СИМВОЛ, возникший в процессе редуцирования первичного сакрального смысла в период утверждения иудаизма: рассказ о магических действиях Якова, имя которого потеряло архаическую мифологическую семантику, но зафиксировало трудно понимаемый уже в древности след – связь «облуплин», «голизны» прутьев со свойством Мирового Древа даровать плодovitость.

### Свойства Якова

Подобного рода игра слов постоянно присутствует в Танахе. При раскрытии обмана, которым Яков получил благословение своего отца Исаака, Исаак восклицает: «Не потому ли дано ему имя Яков, что он загнул меня уже два раза? Первородство моё он взял, и вот он теперь взял благословение моё!» (Быт., 27:36, Синодальный перевод). Имя «Иаков» возводят к *akev* 'пятка' [Подольский, 1992а, с. 287], 'следить' [Там же, с. 334], 'подножка' [Klein, 1987, p. 481]. Традиционно считается, что такое имя протагонисту родители дали потому, что он родился, держась за пятку старшего близнеца (Быт., 26:26). Между тем этимология его имени иная: «Иаков (евр. *ya'aqob*) – букв. «Да поддержит (бог)» [Учение..., 1993, с. 284]; от того же корня происходит имя «Акива». С момента рождения Якову приписывалась природная хитрость, которая якобы проявилась в конце служения дяде-тестю: «Постоянно подстрекаемый Лаваном, Иаков проявил старую свою склонность к обману. Он поддался искушению взять всё в свои собственные руки. Поскольку его тесть в очередной раз пытался корыстно использовать Иакова, он решил отплатить ему тем же» [Джеске, 2007, с. 235]. Эта мнимая склонность Якова ставить «подножки» возникает как интерпретанта из-за забытого смысла слова *ya'aqob*. Смена интерпретанта привела к тому, что Яков оказался «хитрым» и «коварным» в иудей-

ской среде (а в дальнейшем и в христианской) из-за метаморфозы: «Да поддержит Бог» переосмыслилось в «держась за пятку, преследователь». Но корень *aram* означает *to be shrewd, be crafty* 'быть хитрым, быть лукавым' [Klein, 1987, p. 486]; *arum* 'хитрый' [Подольский, 1992а, с. 310] является омонимом слова «обнажать». Никто более из героев Библии не «облупляет» прутьев, кроме Якова. Таким образом, *aram* 'обнажать' и *arum* 'хитрый, быть хитрым' вступают в знаковые синонимичные отношения благодаря омонимии. При дальнейшем семиозисе происходит контаминация знаков *Яков* 'хитрый, быть хитрым', с одной стороны, и «*aram – arum*», с другой. (Под «контаминацией знаков» мы понимаем семиозис, при котором два эволюционно разных знака сближаются в своей семантике.) В данном эпизоде Торы контаминация достигает свойства синкретизма – неразрывного единства: слова «каштан» – «Яков» – «наго-та» сливаются в новый единый знак – символику плодovitости.

#### Лютеранский взгляд на Якова

Продолжая комментарий, приходской пастор и профессор Джон Джекес обвиняет Якова в преднамеренном обмане Лавана с целью «взять всё в свои руки», т. е. совершить политико-экономический переворот в станове-нице своего дяди-тестя. Подобное утверждение сомнительно, ибо Якову явился Господь и повелел вернуться на родину в Ханаан. Обман, приписываемый пастором герою Торы, не достоин заключившего Завет с Богом будущего патриарха: «Он внял нащёптываниям своей греховной природы... Это не голос нового человека» [Джекес, 2007, с. 235]. Подобная интерпретация лишена смысла и базиса по двум причинам: 1) новое не появляется ниоткуда; текст порождается текстом; новое произрастает из старых мифологем: Яков – архаичный герой древнего эпоса, оказавшийся в Нижнем царстве предков (аналог русского героя в избушке бабы-яги); 2) Яков уже заключил Завет с Богом в Бейт-Эле (Вифиль), на нём уже лежит длань Бога: «И вот я с тобою и сохраню тебя везде, куда ты ни пойдёшь; ...Я не оставлю тебя...» (Быт., 28:15). Яков совершает символические (магические) действия, адресуясь к Верхнему Миру, который в иудаизме уже слился с монотеистической Высшей Сущностью. Здесь явное соединение нового адресата, к которому обращен ритуал, и архаичного кода – магического обряда ввиду отсутствия новых ритуалов и обрядов, которые «продиктует» Бог евреям во время Исхода значительно позже. Плодovitость в символике еще хранит образ Мирового Древа, но зависит от Бога и дается Им. Поэтому никакого «греха» на Якове не лежит. Непонимание связи Торы с древнейшим фольклором и ритуальными текстами приводит Дж. Джекес к анахронизму и ложным идеологически ангажированным утверждениям, знакам-пустышкам, лишенным всякого смысла.

### Иудейский комментарий РАШИ

Одним из главных комментаторов Библии великий галахист, комментатор Талмуда рэбе Шломо Ицхаки (1040–1105 гг.; акроним РАШИ); учился в йешивах Майнца и Вормса, был духовным лидером евреев Северной Франции, родился и умер в Труа, где основал йешиву [Краткая еврейская энциклопедия, 1999, т. 7, кол. 108–112]. Авторитет РАШИ настолько высок и по сей день в иудейской среде, что его комментарии к Торе являются обязательными для изучения в религиозных учебных заведениях. Но и он не дает ответа на вопрос о древней магической стороне действий Якова с оголенными прутьями. РАШИ пересказывает текст Торы: «...обнажая белое... *Это обнажение белой (древесины) прута. Когда снимал с него кору, показывалась и обнаруживалась его белизна на месте, где снята кора*». Возможно, для необразованного в области ботаники иудея XI–XII вв. подобного рода разъяснения открывали глаза на «анатомию» деревьев и кустарников, однако признать сегодня такие «открытия» комментариями нельзя. Аналогичная примитивная позитивистская позиция проявляется у великого галахиста и далее: «...и ярились... *Самка при виде прутьев (в испуге) отступает назад, а самец случается с ней, и она ягнится подобными (т. е. пятнистыми, как прутья, которых она испугалась). Раби Ошая говорит: “Воды превращались в семя у них в утробе, и им не нужен был самец”*». Комментарий РАШИ отличается от христианского взгляда лишь тем, что пытается забытую магическую культуру подменить естественным, в меру развития научного взгляда того времени, объяснением. Если Дж. Джеске, как все теологи, рассуждает в рамках гуссерелевской феноменологии, не утруждая себя ни элементарной логикой, ни какой-либо аргументацией, то РАШИ пытается хоть как-то объяснить темный текст на бытовом уровне. Недостатки обоих комментаторов в том, что они отрывают данный эпизод Торы от культурного контекста древней эпохи.

### Канонический перевод

Ошибка же, допущенная в Синодальном переводе Ветхого Завета, говорит о непонимании механизма семиозиса при культурном трансфере архаичного, периода политеизма, и мифологического сознания, сакрального знака «дуб = каштан» в русский культурный контекст. Понимание этого – и старого и нового – контекста «невозможно без привлечения филологических принципов анализа, включая установления взаимосвязи с культурной парадигмой эпохи» [Культурные трансферы..., 2015, с. 92]. Мем в новом знаке «явор» потерял не только свою древнюю семантику и признак «святость», но и синонимичную связь двух знаков «Яков»



Рис. 4. Платан восточный  
(чинара)

и «каштан». В слове «явор» архаичная семантика редуцировалась до нулевого смысла и обнажила необходимость перевода именно как «каштан». Поскольку существовала альтернатива при переводе между «явором» и «каштаном» (известным на Руси), то выбор «явора» можно назвать ошибкой.

*Септуагинта как источник редукции знака.* Источником ошибки является Септуагинта, с которой был сделан Синодальный перевод: «ἐλαβεν δὲ αὐτῷ Ἰακωβ ῥάβδον στυρακίνην χλωρὰν καὶ καρυίνην καὶ πλατάνου καὶ ἐλέπισεν αὐτὰς Ἰακωβ λεπίσματα λευκὰ περισύρων τὸ χλωρὸν ἐφαίνετο δὲ ἐπὶ ταῖς ῥάβδοις τὸ λευκόν ὃ ἐλέπισεν ποκίλον»<sup>4</sup>. При переводе слово *πλατάνου* 'платан' был переведен словом «клён», чьи листья очень похожи на листья платана. В природе ареал вида охватывает Италию, Балканский полуостров (Албания, Греция, Турция), острова Эгейского моря, юг и запад Малой Азии (Турция), восточное побережье Средиземного моря (Сирия, Ливан, Израиль), острова Кипр и Крит. Под названием «чинара» широко известен в Средней Азии (рис. 4). Ясно, что перевод был осуществлен с одного культурного концепта (ближневосточного) в другой (славянский) не с сохранением семантики сакрального знака, а по совпадению иконических признаков. Архаичная семантика «священное дерево», вступившая в двуединую синонимию с «хитростью, лукавством», сменилась на неверное, но знакомое древним славянам понятие «клёна-явора».

### Миндальное дерево или орешник?

Второе название *מלך* 'луз' практически везде переводится дословно: «1. миндальное дерево; 2. миндаль (плод)» [Шапиро, 1963, с. 289]. Барух

<sup>4</sup> Текст Септуагинты см.: <http://www.magister.msk.ru/library/bible/greek/grkot01.htm>

Подольский дает уточнение 'луз' «миндаль (уст.)» [Подольский, 1992б, с.192]. Лишь перевод Давида Сафронова расширительно толкует слово как «орешник», что неточно и, как писалось выше, неприемлемо для сакральной семиосферы прасемитов. Это слово в форме 'лавз' встречается в «Каноне врачебной науки» Абу Али Ибн Сины [1994, ч. 1, с. 289] как лекарственное растение.

### Берёза, стиракс или тополь?

И, наконец, название первого дерева наиболее сложно: לִבְנֵי *livne* 'берёза' [Шапиро, 1963, с. 287; Подольский, 1992б, с. 191], 'the whit tree' [Klein, 1987, р. 293]. Однако в интернет-версии современного словаря иврита Подольский делает уточнение «берёза (лит.)»<sup>5</sup>, и кроме того дает второе значение этого слова «стиракс». Такое же значение выделяет как основное и Клейн: «*Stigax*. Related to Arab. *lubna*, Ethiop. *leben*» [Klein, 1987, р. 293]. В нынешнем варианте Септуагинты читаем: ἐλαβεν δὲ ἐαυτῷ Ἰακωβ ῥάβδον στουρακίνην... – здесь тоже употреблен корень «стиракс».

*Styax officinalis* (рис. 5, а) – юго-восточная Европа, юго-западная Азия; еще в древности бензойные смолы (рис. 5, б), производимые некоторыми видами стиракса, использовались в парфюмерии, медицине [Ибн Сина, 1994, ч. 2, с. 71, 109, 235, ч. 3, с. 229] и в ритуальных целях – для воскурения в храмах. Отличаясь от остальных деревьев светлым оттенком листьев,



а



б

Рис. 5. Стираксовое дерево (а), смола стираксового дерева (б)

<sup>5</sup> <http://www.slovar.co.il/translate.php>

стиракс в праеврейской среде был назван в древности словом от корня *lavan* 'белый' [Подольский, 1992а, с. 287]; these words prob. derive from לבן 'lavan' [Klein, 1987, p. 293].

*Поклонение деревьям в период двоеверия.* Тот факт, что смола использовалась для языческих религиозных ритуалов, не вызывает сомнения: поклонение деревьям в целом предшествовало возникновению монотеизма и кратковременно появлялось, когда евреи возвращались к древним ритуалам в период двоеверия (о двоеверии см.: [Проскурин, Центнер, 2009, с. 172–182]). Например, «в рассказах о патриархах упоминаются некоторые священные деревья: дубрава Море и дубрава Мамре («Авраам-иври обитал в дубравах Мамрэй Эморийца», Быт., 13:14). Эти деревья патриархов, поклонение которым стало предосудительным, были впоследствии истреблены заодно со всеми местами отправления ханаанейских культов «на высоких горах, и на холмах, и под всяким ветвистым деревом» (Втор., 12:2)» [Элиаде, 2002, с. 163].

ויעבר אברהם בארץ ... עד אלון מורה

И пришёл Авраам в землю... до дубравы Море (Быт., 13:6)

ויבן שם מזבח ליהוה

И построил там жертвенник Яхвэ (Быт., 13:8)

То же он сделал и возле дубравы в Хевроне, где явились впоследствии ему Господь с тремя ангелами. Далее на этом месте Иисус Навин возлагает камень как знак Завета между евреями и Богом. Почитался и теребинт, дерево, похожее на дуб.

ויבשו מאילים אשר המדתם

И устыдитесь теребинтов, которые вы почитали... (Ис., 1:29)

יקטרו מתחת אלון... ואלה

Воскурят под дубом... и теребинтом (Ос., 4:3)

Поэтому и на стиракс простиралась сакральность, связанная с жертвенными ритуалами и воскурениями благовоний, которые в дальнейшем сосредоточились в храмах Яхвэ-Элохима в Бейт-Эле и позже в Иерусалиме<sup>6</sup>.

*Знаки «стиракс-тополь».* При переводе Септуагинты на русский язык лексему «стиракс» невозможно было употребить – она была непонятна русичам, жившим в ином географическом регионе и, соответственно,

<sup>6</sup> Отметим параллель с описанием германцев у Тацита: «И они посвящают им дубравы и роши и нарекают их именами богов; и эти святилища отмечены только их благочестием» [Тацит, 1993, с. 343].



в иной семиосфере. Знак «стиракс» необходимо было заменить на другой, семантика которого была бы понятна в новой культурной реалии. Новый референт при таком трансфере должен был обладать следующими свойствами: 1) дерево должно было быть лиственным, а не хвойным; 2) оно должно было с ароматом; 3) выделять смолу; 4) быть светлым (лексическое требование семитской этимологии); 5) быть распространенным на Руси. Такое дерево было, и оно было единственным в восточной части Европы. В переводах Давида Иосифона, Давида Сафонова, Пинхаса Гиля, Ильи Шифмана и в Синодальном переводе – везде стиракс заменен на тополь. Таким образом, знак *livne* в переводе на греческий теряет идентификационную индексальность (в праеврейской протокультуре он указывал на цвет дерева и выделял это дерево среди других), но приобретает иконичность сперва в греческой культуре (в Септуагинте референт тот же, но лексема другая), а затем окончательно редуцировался в значении «белый» в иконе «тополь».

### Связь магии с ритуалами народов Евразии

С прутьями этих трех деревьев Яков совершает некие магические действия. Максимально близко к древнееврейскому тексту перевод сделан у И. Ш. Шифмана: «И взял себе Иаков свежие ветки тополя и миндаля, и платана и облупил на них облупины, обнажив белизну, которая на ветках, и поставил ветки, которые он облупил, супротив скота, в корыта, в бадьи с водой, к которым приходит скот, чтобы пить, а они спаривались, когда приходили пить. И спаривались овцы перед ветками, и рожали овцы пегих, покрытых точками и пятнистых» (Быт., 30:37-40) [Учение..., 1993, с. 86–87]. Магическую связь облупленных деревьев с мастью и плодovitостью домашней скотины отмечали многие фольклористы: «В легенде нашли отражение этнографически широко засвидетельствованные представления о дереве как о подателе плодородия и о том, какое влияние особым образом облупленные деревья оказывают на внешний облик скота» [Там же, с. 286–287].

*Белизна.* На первый взгляд выделяется иконичность воздействия «облупленных», освобожденных от коры, прутьев на готовность скота к спариванию: как прутья обнажают белизну, так и, через взгляд животного на белизну, зрительно, «обнажаются чувства» овец и коз. «Белизна» выступает как эротическое и эстетическое начало и в «Песни Песней»: «Зубы твои, как стадо стриженных овец, что вышли из купальни; все они без порока и бесплодной нет среди них» (Песнь Песней, 4:2-3); «Две груди твои, как два олененка, (как) двойня газели, что пасутся среди лилий» (Песнь Песней, 4:6-6). Отмечаем и здесь идею плодovitости, которая в ослабленном виде перешла из древних эпох даже в любовную лирику древних ев-

реев. Представления о магическом влиянии белизны на внешний вид сохранились у славян вплоть до новейших времен:

И не диво, что бела:  
Мать брюхатая сидела  
Да на снег лишь и глядела  
[Пушкин, 1963, с. 469].

*Механизм магического влияния «белизны».* Белизна освобожденных от коры деревьев служила, по представлению мифологически мыслящих людей древности, знаком-сигналом для предков, обитателей хтонического пространства Нижнего Мира. Именно предки, заменив тотемных животных, были помощниками людей, населявших Срединный Мир, и увеличивали плодovitость домашних животных. Если оголенность и белизна прутьев – сигнал, адресованный в мир предков, то сами деревья: каштан = дуб, стиракс, миндаль (орех которого символизировал беременность), есть канал, по которому подается сигнал из Мира Срединного в Мир Нижний. Становится ясным и иудейский ритуал обрезания. Магический обряд сигнала, адресованного духам предков-помощников, перенесен был с прутьев на человека и предполагал увеличение рождаемости. Не исключено также, что оба обряда – «обнажение» прутьев и обрезание крайней плоти – исходя из одного культурного концепта, развивались параллельно; в этом случае можно говорить о таком виде семиозиса, как расхождение знаков, т. е. о процессе, обратном контаминации, процессе возникновения новых знаков, интерпретант и референтов, порожденных одним культурным мемом. Именно с такой семантикой, значительно ослабленной во времени, он сохранился у народов Африки, Полинезии, Австралии, в племенах маори и индейцев Южной Америки (подробнее см.: [Леви-Стросс, 1994]). Именно в этом смысле и варварского обряда «женского обрезания», практикуемого до сих пор в африканских племенах. В современном мире иудейской, мусульманской культуры и западно-христианской цивилизации этот обряд потерял мифологический смысл и стал знаком принадлежности к конфессии или совершается в медицинских, гигиенических или индивидуально-психологических целях – редукция знака в его архаической семантике привела к изменению интерпретанта.

*Связь с фольклором народов Евразии.* Но плодovitость каштана, миндаля и стиракса (как источника смолы, древесного сока, который тоже получали из «облуплин») приводит к мысли, что эти деревья имеют более древнюю связь с утерянной при смене культурной парадигмы мифологемой Мирового Древа. Мировое Древо не только схема-икона трехчастной Вселенной, но и Древо Жизни. В Раю Бог насадил и Древо Познания добра и зла, и «Древо Жизни посреди Сада» (Быт., 2:9). Древо Жизни как знак Вселенной присутствует у всех народов от Северной Америки до западных

границ Евразии, от Полинезии, Японии и Китая до Африки. Интересный вариант Древа Жизни демонстрирует фольклор коренных народов Сибири. «...на берегу озера растут три тополя. И было на среднем железном тополе большое... гнездо. А вверх по этому тополю полз, извиваясь, пятнадцатиголовый прожорливый змей. (На тополе) сидят три огромных птенца. Сидевший в самом низу плакал, повыше смеялся, а тот, что за ним, пел» [Тувинские народные сказки, 1994, с. 243]. Перед читателем 1) является «тополь» (= стиракс) хотя и «железный» (т. е. бессмертный); 2) и этот тополь описан именно как Мировое Древо, со Змием (аналог, например, Дракона в греческом сказании о Золотом Руне). В хакасской сказке «три яруса неба» связываются со Срединным Миром сакральным деревом: «Среди тайги... молочное озеро будет... рядом священная берёза с золотыми листьями растёт...» [Хакасские народные сказки, 2014, с. 201]. В тени этой березы («тень» – замена «корней» = Нижний Мир) дикий вороной конь (замена Змея) стоит<sup>7</sup>. Священное Древо в тувинской сказке дарует жизнь птенцам, т. е. связано с мифологемой плодovitости. Но и у сибирских народов идеологема плодovitости Мирового Древа мутировала в близкую, но иную идею: сакральные деревья используют в спортивно-военных и охотничьих состязаниях как символ мужской силы. «Срезав молодые берёзки, их воткнули в землю. Устроили *тюзюлгэ...*» [Предания..., 1995, с. 69]. Во время другого праздника главный герой «...окаймил в середине поляны берёзками *чэчир* и устроил *ысыях*» [Там же, с. 99]. Функция пограничья у этих березок весьма знаменательна; здесь видятся следы ослабевшей в своей архаичной семантике связи Срединного Мира и Мира Верхнего, о чем говорит белизна березы и ее метафора «плодovitость → сила». Образ Мирового Древа проник из мифологии даже в сказки о животных: «Раньше раннего (аналог русского зачина «давным-давно»), в давнее время на одном железном тополе жила сорока с семью птенцами... (аналог русской сказки «Лисица и Дрозд») [Там же, с. 371–373]. Такие совпадения не случайны, они вырастают из одинаковой эволюции космогонических представлений у совершенно разных народов на территории Евразии (см. рис. 1). Если в Библии мифологема Древо Жизни и живущий в его корнях Змей разнесены на два знака (второй – Древо Познания добра и зла), то ослабление этой мифологемы в тувинском фольклоре шло по бытовому уровню: «железный тополь» выступает в виде коновязи, но для «рыжего коня» [Тувинские народные сказки, 1994, с. 269]; в виде магического дерева, на котором надо срубить четыре ветки, символизирующих четырех воинов [Там же, с. 319]. Но в любом случае, «тополь железный» (= Мировое Древо = стиракс) вечен и негнибает: «Где

<sup>7</sup> Подобного рода мутации знака описаны в работе [Проскурин, Проскурина, 2015].

рога у тебя, чтоб выдернуть тополь железный?» – спрашивает Сорока Лилицу [Тувинские народные сказки, 1994, с. 373].

### Некоторые выводы

Подводя итог, можно сказать, что, во-первых, описанные в Бытии прутья трех деревьев выбраны не случайно, а представляют своей совокупностью древний мифологический знак. И знак этот – Мировое Дерево = Дерево Жизни, известный по мифам практически у всех народов, знак Вселенной, животворящий и вечный.

Во-вторых, библейские рассказы уходят корнями в архаику древнейшего культурного концепта, который базировался на мифологическом мировоззрении.

В-третьих, данный эпизод Торы демонстрирует контаминацию двух знаков: уходящего языческого фольклора и зарождающегося монотеизма – в период двоеверия.

В-четвертых, фольклор коренных народов Сибири есть явление живое и продолжающее функционировать, что позволяет сблизить его культурные мемы с Пятикнижием в единой семиосфере и, применяя аналитические методы семиотики, выявить взаимную корреляцию культур разных этносов Евразии; в фольклористике и семиотике подобное сравнение сделано впервые в этой работе.

В-пятых, механизмом изменения и смены смыслов тех или иных знаков в Торе является ослабление знака и выветривание его семантики с последующей заменой интерпретанта или референта; причем совершенно очевидно, что такая редукция вплоть до полного обнуления архаичной семантики происходила в древнейшие домонотеистические времена устного функционирования сказаний, легших в основу Библии; т. е. мифологемы как древнейшие знаки исчезли из социальной памяти праевреев уже к III–II тысячелетию, что позволяет сдвинуть возникновение иудаизма в более древние времена, чем предполагается современным религиоведением.

### Список литературы и источников

- «Адурай Мэргэн». Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1979.  
Библия. Российское Библейское общество. М., 2001 г.  
Веселовский А. Н. Избранное. М.: РОССПЭН, 2009. 622 с.  
Гамкрелидзе Т. В., Иванов В. В. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси, 1984.  
Гранде Б. М. Грамматический очерк языка иврит // Шапиро Ф. Л. Иврит-русский словарь. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1963.

*Данези М.* В поиске значения. Введение в семиотическую теорию и практику. Новосибирск, 2010.

*Джеске Дж.* Бытие. Ранняя история милостивого отношения Бога к человечеству. Евангелическо-лютеранская церковь «Согласие», 2007.

*Ибн Сина Абу Али.* Канон врачебной науки. М.: Изд-во «Нико коммерческий вестник»; Ташкент: Изд-во «Фан», 1994.

*Иванов В. В.* Хеттская и хурритская литература // Всемирная литература. М.: Наука, 1983. Т. 1.

Краткая еврейская энциклопедия. Иерусалим, 1999.

*Кузнецова В. С.* Дуалистические легенды о сотворении мира в восточнославянской фольклорной традиции. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1998. 249 с.

Культурные трансферы: проблемы кодов: Коллективная монография. Новосибирск, 2015.

*Леви-Стросс К.* Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. 383 с.

*Молина М. А.* Многоязычие в Хеттском царстве // Критика и семиотика. 2015. № 2. С. 83–98.

*Немировский А. И.* Мифы и легенды Древнего Востока. Ростов н/Д: Феникс, 2000.

*Подольский Б.* Иврит-русский словарь. Тель-Авив: Рольник; М.: Русский язык, 1992а.

*Подольский Б.* Русско-ивритский словарь. Тель-Авив: Рольник; М.: Русский язык, 1992б.

Предания, легенды и мифы саха (якутов). Новосибирск: Наука, 1995.

*Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000.

*Пропп В. Я.* Русский героический эпос. М.: Лабиринт, 1999.

*Проскурин С. Г.* Курс семиотики. Язык, культура, право. Новосибирск, 2013.

*Проскурин С. Г., Проскурина А. В.* Сущность и принципы репликаций культурной информации // Язык: мультидисциплинарность научного знания: Научный альманах. Барнаул, 2015. Вып. 5.

*Проскурин С. Г., Центнер А. С.* К предьстории письменной культуры: архаическая семиотика индоевропейцев. Новосибирск, 2009.

*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Изд-во АН СССР, 1963. Т. 4.

*Рижский М. И.* История переводов Библии в России. Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1978.

*Тацит Корнелий.* Анналы. Малые произведения. История. СПб.: Наука, 1993.

Тора / Пер. Давида Иосифона. Йерушалаим: Мосад а-рав Кук, 1978.

Тора с Гафтарот / Пер. Давида Сафонова. М.: Лехаим, 2014.

Тора. Пятикнижие и Гафтарот / Пер. Гиля Пинхаса. Иерусалим: Гешарим; М.: Мосты культуры, б/г. Дата типографского заказа 1998 г.

- Тувинские народные сказки. Новосибирск: Наука, 1994.
- Учение. Пятикнижие Моисеево / Пер., введение и коммент. И. Ш. Шифмана. М.: Республика, 1993.
- Флавий Иосиф. Иудейские древности / Пер. Г. Генкеля. М.: Ладомир, 2002.
- Хакасские народные сказки. Новосибирск: Омега принт, 2014.
- Шаниро Ф. Л. Иврит-русский словарь. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1963.
- Элиаде М. История веры и религиозных идей. М.: Критерион, 2002. Т. 1.
- Klein E. A comprehensive etymological Dictionary of the hebrean Language for Readers of English. Carta Jerusalem. The University of Haifa, 1987.
- Metzger B. The Bible in Translation. Baker Academic, 2001.

#### Article metadata

*Title:* The weakening of the mark in the translation of biblical texts

*Autor:* B. M. Kleyman

*Autor's e-mail:* xyz2003@yandex.ru

*Autor affiliation:* University Ben-Gurion (Eilat, Israel); Novosibirsk State University (Russian Federation)

*Abstract.* The article discusses the episode of the Pentateuch of Moses of Jacob, the Patriarch of the Jewish people. In the biblical story there are many dark places that the author decrypts from the point of view of cultural studies and semiotics. Conducting typological Parallels between the biblical stories and heroic epics of Siberian peoples of the present, the author analyzes such phenomena as the life-giving properties of the World Tree, the relationship of biblical characters with characters of the Russian, Siberian, European fairy tales, found traces of myths and heroic epics of the ancient Semites in the text of the Torah. The mechanism of the evolution of cultural memes, the author sees in the weakening of semiotic signs. The author introduces the term «contamination» signs.

*Key terms:* The Torah, folklore, peoples of Siberia, Jacob, semiotics, meme, contamination signs.

*Reference literature (in transliteration):*

«Aduraj Mjergjen». Burjatskoe knizhnoe izdatel'stvo, Ulan-Udje, 1979.

Biblija. Rossijskoe Biblejskoe obshhestvo [The Bible]. M., 2000.

Danezi M. V poiske znachenija. Vvedenie v semioticheskiju teoriju i praktiku [Quest to the meaning]. Novosibirsk, 2010.

Dzheske Dzsh. Bytie. Rannjaja istorija milostivogo otnoshenija Boga k che-lovechestvu [Genesis. The early history of gracious attitude of God to the humanity]. Evangelicheskko-ljuteranskaja cerkov' «Soglasie», 2007.

*Eliade Mircha*. Istorija very i religioznych idej, t. 1 [History of faith and religious ideas. vol. 1]. M., izdatel'stvo Kriterion, 2002.

*Flavius Josephus*. «Iudejskie drevnosti», perevod G. Genkelja [Jewish antiquities]. M., izdatel'stvo «Ladimir». 2002.

*Gamkrelidze T. V., Ivanov V. V.* Indoevropskij jazyk i indoevropcyj Rekonstrukcija i istoriko-tipologičeskij analiz prajazyka i protokultury [Indo-European language and Indo-Europeans. Reconstruction and historic and typological analysis of protolanguage and protoculture]. Tbilisi. 1984. 1450 s.

*Grande B. M.* Grammaticeskij ocherk jazyka ivrit [Grammar description of neohebraic]. V kn. Ivrit-russkij slovar', Shapiro F. L. [in book Hebrew – russian dictionary]. M., Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannyh nacional'nyh slovar'ej, 1963.

Hakasskie narodnye skazki [khakas fairy tales]. Novosibirsk, «Omega print», 2014.

*Ibn Sina, Abu Ali*. Kanon vrachebnoj nauki [Canon of medical assistance]. ch. 1, 2. M., izd-vo «Niko kommerčeskij vestnik» – Tashkent, izd-vo «Fan» Akademii nauk, Uzbekistan, 1994.

*Ivanov V. V.* Hetskaja i huritskaja literatura. Sb. «Vsemirnaja literatura», t. 1 [Hittite and Hurit literature]. M., Nauka, 1983.

*Klein Ernest*. A comprehensive etimological Dictionary of the hebrean Language for Ridears of English. Carta Jerusalem. The University of Haifa. 1987.

Kratkaja evrejskaja jenciklopedija [Short Hebraic encyclopedia]. Ierusalim, 1999.

Kul'turnye transfery: problemy kodov. Kollektivnaja monografija [Cultural transfers. The problem of codes]. Novosibirsk, 2015.

*Kuznecova V. S.* Dualisticheskie legendy o sotvorenii mira v vostochno-slavjanskoj folklornoj tradicii [Dual legends on creation of the world in eastern Slavonic folklore tradition]. Novosibirsk: izd-vo SO RAN, 1998. 249 s.

*Lévi-Strauss C.* Pervobytnoe myshlenie [Primitive thinking]. M., Respublika, 1994. 383 s.

*Metzger B.* The Bible in Translation. Baker Academic, 2001.

*Molina M. A.* «Mnogojazychie v Hetskom tsarstve» [Multilingualism in Hittite kingdom] // Kritika i semiotika [Critique and semiotics]. Novosibirsk, Moskva, 2015, № 2.

*Nemirovskij A. I.* «Mify i legendy Drevnego Vostoka» [Myths and legends of ancient East]. Izd. «Feniks», Rostov-na-Donu, 2000.

*Podolskij B.* Ivrit-russkij slovar' [Neohebraic Russian dictionary]. Izd-va «Rol'nik», Tel'-Aviv – M., «Russkij jazyk», 1992.

*Podolskij B.* Russko-ivritskij slovar' [Russian neohebraic dictionary]. Izd-va «Rol'nik», Tel'-Aviv – M., «Russkij jazyk», 1992.

Predanija, legendy i mify saha (jakutov) [Inheritance, legends and myth of saha (Yakut)]. Novosibirsk, Nauka, 1995.

*Propp V. Ja.* Istoricheskie korni volshebnoj skazki [Historical roots of fairy tales]. M., Labirint, 2000.

*Propp V. Ja.* Russkij geroicheskiy jepos [Russian heroic epos]. M., Labirint, 1999.

*Proskurin S. G.* Kurs semiotiki. Jazyk, kul'tura, pravo [Course of semiotics. Language, culture, law]. Novosibirsk, 2013.

*Proskurin S. G., Tsentner A. S.* K predystorii pis'mennoj kul'tury: arhaičeskaja semiotika indoevropejcev [To the prehistory of written culture: archaic semiotics of Indo-Europeans]. Novosibirsk, 2009.

*Proskurin S. G., Proskurina A. V.* Sushhnost' i principy replikacij kul'turnoj informacii [The substance and principles of replication of cultural information]. Nauchnyj al'manah [Scientific almanac]. Vyp. 5. Barnaul: Lingvističeskij institut, AltGPA, 2015.

*Pushkin A. S.* Polnoe sobr. soch. v 10 tomah, t. 4 [A set of works. Vol. 4]. M., izd-vo Akademii nauk SSSR, 1963.

*Rizhskij M. I.* Istorija perevodov Biblii v Rossii [History of Bible translations in Russia]. «Nauka», Sibirskoe otdelenie, Novosibirsk, 1978.

*Shapiro F. L.* Ivrit-russkij slovar' [Neohebraic – Russian dictionary]. Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannyh i nacionalnyh slovarej. M., 1963.

*Tacitus Cornelius.* Annaly [Annals]. Malye proizvedenija. Istorija. Sankt-Peterburg, Nauka, 1993.

Tora. Mosad a-rav Kuk, Jyrushalaim, 1978 / per. Davida Iosifona.

Tora s Gaftarot. M., izd. Lehaim, 2014 / per. Safonova Davida.

Tora. Pjatkničizhie i Gaftarot. Ierusalim, izd. Gesharim – Moskva, izd. Mosty kul'tury, god ne ukazan, data tipografskogo zakaza 1998 / per. Gilja Pinhasa.

Tuvinskie narodnye skazki [Tuvinian fairy tales]. VO «Nauka», Novosibirsk, 1994.

Učenie. Pjatkničizhie Moiseevo. Perevod, vvedenie i kommentarii doktora istoričeskikh nauk I. Sh. Shifmana [Teaching. Five books of Moses in comments of doctor of historical sciences I.A. Shifman]. M., Respublika, 1993.

*Veselovskij A. N.* Izbrannoe [Selected]. M.: Rossijskaja političeskaja enciklopedija (ROSSPEN), 2009. 622 s.



## Коммуникативный процесс в текстах Нового Завета: автор, адресат и вторичный интерпретатор \*

А. В. Вдовиченко

ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ РАН  
ПРАВОСЛАВНЫЙ СВЯТО-ТИХОНОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
МОСКВА

*Аннотация.* Строго языковые критерии оценки новозаветных текстов ведут к признанию довольно странных черт коммуникативной деятельности авторов: 1) спонтанность («как говорили, так и написали»); 2) плохое знание языковых моделей, или «языка», на котором они пишут («малообразованные многочисленные авторы»); 3) вопиющее пренебрежение аудитории со стороны авторов и неадекватная реакция со стороны самих читателей / слушателей («варварский текст для грекоязычного читателя»); 4) непричастность какой-либо литературной традиции, где такой способ создания текста был бы приемлемым и допустимым («никто, нигде, никогда не ожидал, что авторы новозаветных текстов могут так поступить»). Ключевым условием интерпретации новозаветного лингвистического материала следует признать среду возникновения данных текстов, т. е. *грекоговорящую иудейскую диаспору* как аутентичное лингвокультурное пространство возникновения этих текстов. Особые лингвистические практики иудеев (чтение, изучения и интерпретация Священного текста) дают воз-

---

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00130) в Институте языкознания РАН.

*Вдовиченко А. В.* Коммуникативный процесс в текстах Нового Завета: автор, адресат и вторичный интерпретатор // Критика и семиотика. 2016. № 2. С. 161–175.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2016. № 2  
© А. В. Вдовиченко, 2016

возможность разрешить возникающие вопросы об отношениях между авторами, адресатами и вторичными интерпретаторами (исследователями).

*Ключевые слова:* коммуникация, корпус Нового Завета, автор, адресат, вторичный интерпретатор, семитизмы, иудейская диаспора, специфика лингвистических практик.

УДК 81.42

*Контактная информация:* Вдовиченко Андрей Викторович, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института языкознания РАН (Большой Кисловский пер., д. 1, стр. 1, Москва, 125009, Россия), доцент Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (ул. Новокузнецкая, 23Б, Москва, 115184, Россия, anlvdo@mail.ru)

Основные параметры лингвистической ситуации, устанавливаемые для текстов Нового Завета (далее НЗ) с использованием традиционного методологического инструментария<sup>1</sup>, подтверждают некогда выдвинутые еще Дайссманном [Deissmann, 1901] положения: новозаветные авторы писали по-гречески с ошибками (т. е. с «семитизмами», которые никому не удалось представить аутентичными на греческой почве языковыми феноменами<sup>2</sup>). Свои тексты новозаветные авторы адресовали «греческому читателю», но, пытаясь соблюсти законы греческого языка, не преуспели в этом, поскольку находились в плену исконных для них семитских языковых моделей, сказавшихся в итоговом тексте как явления интерференции вследствие билингвизма авторов.

Такой строго языковой взгляд не способен представить создание и функционирование текстов НЗ (в том числе Евангелий) как полноценный литературный процесс. Коммуникативная деятельность авторов в интерпретации наиболее авторитетных исследователей языка НЗ<sup>3</sup> обнаруживает довольно странные черты:

1) спонтанность («как говорили, так и написали»), тогда как создание любого письменного текста такого масштаба не может производиться в условиях нехватки времени для обдумывания используемых языковых моделей;

2) плохое знание языковых моделей, или «языка», на котором они пишут («малообразованные многочисленные авторы»), в то время как плохими или малообразованными людьми не в состоянии создать столь обширный ли-

---

<sup>1</sup> См.: [Вдовиченко, 2012].

<sup>2</sup> См.: [Maloney, 1981].

<sup>3</sup> См.: [Silva 1980; Horrocks, 1997; Horsley, 1984; Porter, 1997].

тературный корпус (новозаветные и околоновозаветные тексты различного авторства);

3) вопиющее пренебрежение аудиторией со стороны авторов и неадекватная реакция со стороны самих читателей / слушателей («варварский текст для грекоязычного читателя»), в то время как любой автор создает текст для предполагаемого адресата, учитывая вполне определенные читательские навыки и предпочтения в восприятии текста;

4) непричастность какой-либо литературной традиции, где такой способ создания текста был бы приемлемым и допустимым («никто, нигде, никогда не ожидал, что авторы новозаветных текстов могут так поступить»).

В целом странность ситуации, которую вводит такая точка зрения, заключается в том, что «семиотическая система», используемая при создании текстов НЗ, согласно установленным параметрам ситуации, не может считаться нормализованной в пространстве «автор – читатель – вторичный интерпретатор»: аудитория недоумевает по поводу «языка», на котором пишут авторы; авторы сами не знают «язык», на котором пишут; вторичные интерпретаторы (исследователи) знают «язык», на котором должны были создаваться тексты НЗ, гораздо лучше самих авторов текстов. Так, размышляя о методе, Дж. Хорсли, автор программной лингвистической по содержанию статьи «Иудейский греческий как фикция» делает самоизобличающую оговорку, что наименее изученной областью в новозаветных языковых исследованиях является сфера коммуникативного взаимодействия (а не «формальные и структурные языковые исследования»): «Конкретная ситуация, в которой оказывается говорящий (формальный / неформальный контекст, отношения с другим говорящим, предмет обсуждения), будет сказываться на осуществляемом им выборе языковых средств – в сфере лексики, синтаксиса и иногда фонологии (в меткой формулировке Фишмана: “Кто, на каком языке, к кому обращаясь и когда говорит”). Регистр, безусловно, применим не только к устной коммуникации, но и к письменному языку и поэтому представляет собой инструмент для изучения лингвистических феноменов античности. Впрочем, насколько мне известно, в изучении древнегреческого языка потенциал “регистра” использован пока незначительно» [Horsley, 1989, p. 11].

Однако именно этот коммуникативный аспект, вовсе не учтенный в поле новозаветных исследований, ориентированных на изучение тонкостей неуловимого «языка», обещает совершенно иной подход к интерпретации новозаветного текста и неожиданный результат.

Пребывающие в меньшинстве сторонники иудейского греческого<sup>4</sup>, против которых выступает Хорсли в, пытаются, в отличие от него, доступ-

<sup>4</sup> См., например: [Turner, 1963; Gehman, 1951; Beyer, 1962; Katz, 1956].

ными им способами преодолеть несовершенство сложившейся после Дайссманна модели коммуникативного процесса. Их интенция, так или иначе, состоит в том, чтобы «иудейский греческий» занял законное место в ряду других «языков» («диалектов») и, таким образом, снял бы конфликт, возникший в результате использования внутренне ошибочной методологии: «иудейский греческий» («язык» или «диалект») в рассуждениях исследователей, подобных Тернеру, стремится стать полноценной знаковой системой, нормализованной в пространстве «автор – реципиент – вторичный интерпретатор».

Примечательно, что выводы о *существовании* особого «языка» («диалекта») формулируются на основе того же материала, который для противников этой концепции служит основанием для выводов об *отсутствии* особого «языка» («диалекта»). Ситуация может быть описана известной метафорой о стакане, который наполовину пуст («языка практически нет») или наполовину полон («язык фактически есть»). Причина того, что количество воды в стакане в обоих случаях все же меньше, чем его номинальный объем, по-видимому, методологическая. Сторонники «иудейского греческого», так же как и его противники, по требованию метода должны предъявить «телесные» структурно-грамматические конститuentы «языка», а именно: особую и стабильную морфологию, синтаксис, семантику, комбинаторику, т. е. отдельную грамматику и словарь, а также географическую, социальную и временную локализацию этого «языка».

Ясно, что один и тот же материал, оцениваемый с единой структурно-грамматической точки зрения (как сторонниками, так и противниками «иудейского греческого»), в зависимости от интенции исследователей станет «более убедительным» в каком-то из направлений, т. е. будет неизбежно свидетельствовать в пользу одной из двух разнонаправленных тенденций – подтверждать наличие «языка» или отсутствие строгого «языка». Но стакан никогда не будет полностью полон или полностью пуст, если стабильность и строгость словесного механизма будет критерием оценки естественной лингвистической ситуации. Сама структурная методология, скрупулезно примененная к любому естественному материалу, неизбежно спровоцирует выводы о *присутствии* «размытой системы» и *отсутствии* «строгой системы». Так, в современной лингвокультурной ситуации невозможно подтвердить существование строго формального «русского языка» на основе естественных полевых данных – многофакторных, разноформенных и произвольно группируемых. В то же время «русский язык» благополучно существует как объект исследования, несмотря на размытость границ материала и используемых методов его анализа. На этом фоне существование объекта «язык» следует признать скорее априорной идеологемой, возникшей вследствие *ошибочно постулированного смыслопорождения из слов, которые якобы составляют единый правильный ин-*

*струмент смыслопорождения*. Словесно оформленный «язык» требуется искать по указанию принятого метода, но невозможно найти по «природе вещей», поскольку источник смыслопорождения локализован не в самоорганизованных словах, а в сознании аутентичного участника осознанной ситуации коммуникативного взаимодействия (дискурса). Именно он является единственным и незаменимым источником мысли, чувства, эмоции, формы и структуры текста.

Если сторонники «иудейского греческого», подобно исследователям «русского языка», довольствуются намеченными контурами этого объекта, который «должен существовать, если на нем написаны тексты», то противники «иудейского греческого» предъявляют убедительные свидетельства неполноты этого «языка», оставаясь, правда, с недоуменным вопросом, какой же «язык» был в таком случае «правильным» для данного лингвокультурного сообщества, ведь сам факт сообщества означает и факт конвенции в сфере коммуникации. А сообщество, по-видимому, должно было существовать, поскольку вряд ли такое количество текстов могло быть написано ни для кого.

Им же, с использованием той же номенклатуры понятий, можно адресовать и другой закономерно возникающий вопрос: не следует ли довериться самим авторам в выборе того, как создавать актуальные тексты в непосредственно известной им коммуникативной среде? И если они все же поступали *так*, то не был ли «такой их язык» тем самым «правильным языком» («диалектом»)?

В итоге вместо неконфликтной диспозиции, предлагаемой сторонниками «иудейского греческого», на основании того же материала и с использованием того же структурного инструментария, Хорсли как противник «иудейского греческого» (а вместе с ним и подавляющее большинство современных исследователей) вводит *противоречивую и странную модель коммуникативного процесса*: авторы обращались к аудитории с текстами, написанными с использованием ненормализованной (в пространстве «автор – реципиент») семиотической системы, о параметрах которой вполне осведомлен вторичный интерпретатор, но не сами авторы и их аудитория.

Нужно заметить, что такая картина возникает благодаря концепции идеального «языка», реальность и строгость которого никогда не подтверждается эмпирическими данными актуальных текстов (устных и письменных), но вводится по требованию используемой методологической сетки. В ситуации, когда новозаветный материал не отвечает критериям «языка» («диалекта»), известного исследователю, последний готов признать не условность и вспомогательность «системы языка», созданной грамматистами в мнемотехнических целях и вовсе не известной авторам, а некомпетентность самих авторов – якобы малограмотных, неопытных в писатель-

ском деле людей, не адекватных коммуникативной реальности и не связанных никакими традиционными для литературного процесса ограничениями.

Ключевым условием интерпретации новозаветного лингвистического материала является среда возникновения данных текстов, т. е. *грекоговорящая иудейская диаспора* как лингвокультурное пространство, в котором появляются данные тексты. Фактом своего существования она очерчивает не столько четкие границы, но хотя бы достаточно определенные ориентиры, позволяющие говорить вполне определенно о распространении текстов НЗ за пределами Палестины, где грекоязычная аудитория была аутентичной и полновесной. Однако для исследователей новозаветного языка факт «семитизмов» неизбежно влечет за собой выводы о непосредственной связи с палестинской языковой средой. И здесь наступает откровенная путаница.

Так, оставляя в стороне все прочие перспективы лингвокультурологического исследования, в отношении грекоговорящих иудеев Хорсли замечает только один продуктивный для его концепции факт, а именно, что они говорили по-гречески точно так же, как и окружающее их языческое население, с возможными особенностями, свойственными каждой отдельно взятой территории и временному срезу: «Следует полагать, что иудей, выросший в Памфилии, пользовался языком, подверженным процессам местной интерференции (affected by localised interference phenomena)». На этом основании Хорсли делает вывод, что языком всех иудеев было койне (возможно, в незначительных локальных вариациях), а «иудейский греческий» как диалект, который мог бы объединять иудеев в различных частях империи, не мог существовать вследствие географических факторов (наряду с социальными и др.): «Считать, что иудеи в Италии, Египте и Палестине – местах, о которых имеется более всего сведений, – говорили на отдельном – идентичном и идентифицируемом – диалекте греческого языка вследствие принадлежности к одному этносу, значит игнорировать фактор географической обусловленности, образования и социальной принадлежности (those factors such as geography, education and social class)» [Horsley, 1989, p. 10].

Однако такая констатация сразу сталкивается с определенным затруднением, которое Хорсли предпочитает не объяснять и вообще не упоминать: устраняя возможность особого языка для иудеев по всей империи, австралийский исследователь добивается того, что и в Палестине в таком случае нужно признать актуальное для иудеев греческое койне, или по меньшей мере какой-то автономный вариант койне. Тогда следовало бы говорить об отдельном *палестинском диалекте койне* (подобно упомянутому им александрийскому, памфилийскому и другим вариантам койне) и считать его аутентичным и нормализованным языком для данной терри-

тории. Замечу, что другой возможностью могла бы стать констатация, что присутствие греческого в Палестине было незначительным, недостаточным для формирования отдельного диалекта. Однако Хорсли, не желая отказаться от мысли о палестинской версии возникновения текстов НЗ, вынужден вполне определенно настаивать на значительном и постепенно расширяющемся присутствии греческого в этом регионе, невольно представляя этот регион территорией конвенциональности для участников лингвокультурной ситуации. Вопрос о том, какой из «языков» в Палестине был использован для написания текстов НЗ – нормализованный территориальный диалект или низкопробное нелитературное койне, остается без ответа.

Ситуацию окончательно запутывает факт, на который Хорсли указывает в ходе обсуждения вопроса о том, в какой мере присутствовал греческий в Палестине: «Если бы отдельный Jewish Greek в действительности существовал, он оставил бы какой-то след в иудейских нелитературных надписях и папирусах. Однако это не так... По подсчетам Массиса, на середину 70-х гг. было известно около 440 греческих надписей иудейского происхождения из Палестины и около 700 за ее пределами. Последние в лингвистическом плане фактически не отличаются от найденных в Палестине» [Mussies, 1976, p. 1043] (замечу, что это указание наряду с другим фактом: «приблизительно из 200 надписей из Иерусалима приблизительно 100 сделаны по-гречески» – используется Хорсли еще и как количественный аргумент в пользу значительной распространенности греческого в Палестине среди иудеев).

Таким образом, оказывается, что иудеи по признаку языка как вне, так и в пределах Палестины вообще не проявляли себя как негреки. Получается, что никаких особенностей их греческий язык вообще не знал, а это вопиющим образом противоречит данным новозаветных текстов, необычности которых Хорсли и пытается найти объяснение (вслед за целой плеядой исследователей). В текстах НЗ несомненные особенности в виде признаваемых Хорсли «семитизмов», в отличие от палестинских надписей, присутствуют с недвусмысленной очевидностью.

В результате попытки Хорсли приписать определенный статус текстам НЗ осуществляются на фоне взаимоисключающих положений: 1) характерные особенности («семитизмы») новозаветных текстов несомненны; 2) никакого особого языка у иудеев не было ни в Палестине, ни за ее пределами; 3) в Палестине, как и в Памфилии и других частях империи, местный вариант койне может и должен обладать характерными особенностями; 4) согласно эпиграфическим данным, эти особенные черты в Палестине не проявлялись.

Другими словами, пытаясь доказать невозможность *особого* иудейского языка, австралийский исследователь тем не менее соглашается с фактом

семитизмов, которые явно указывают на иудейские *особенности* текстов НЗ.

Признав семитизмы, т. е. встав перед фактом *характерных для иудеев* способов выражения в новозаветном корпусе, Хорсли продолжает отстаивать идею *общегреческого койне*, которое, замечу, благодаря семитизмам должно быть названо как минимум *семитизированным*, а не всеобщим.

Отказывая иудейским текстам в *литературности*, Хорсли привлекает идею *просторечности, спонтанности* языкового процесса в практиках отдельных необразованных писателей (и здесь, вероятно, ему следовало бы выставить новозаветных авторов подобными тому единственному иудею, который написал надгробную надпись с ошибками<sup>5</sup>), однако следует заметить, что вопреки этой логике обнаруживается, что число таких «неграмотных» писателей весьма значительно и все вместе они составляют *обширный корпус* новозаветной и околоновозаветной *литературы*, включая иудейские и иудеохристианские апокрифы и псевдоэпиграфы.

Настаивая на *значительном распространении* греческого в Палестине, Хорсли тем самым лишает оснований свои же рассуждения о *доморощенности и самозаконности* отдельных языковых практик малообразованных билингвов, хотя только самостоятельными опытами писательства в системе взглядов самого же Хорсли можно объяснить не вполне греческий характер текстов НЗ.

Как видно, в такого рода рассуждениях, исходящих от противника «иудейского греческого» и сторонника «нелитературного языка», возникает целый клубок противоречивых суждений, который только запутывается при попытках тянуть за концы торчащих из него нитей: «язык» иудеев одновременно: 1) *нормализованный и ненормализованный*, 2) *литературный и нелитературный*, 3) *особенный и всеобщий*, 4) *полностью греческий и не вполне греческий*. Эти коллизии, по-видимому, ставят Хорсли в не замечаемый им теоретический тупик.

В целом методологическая проблема Хорсли (как, впрочем, и других сторонников просторечного языка, например М. Сильвы) состоит в том, что, разрешая вопрос о полностью / неполностью греческом характере «языка» новозаветного корпуса, исследователи заручаются *теорией билингвизма* (я бы назвал его упрощенным или «вульгарным» билингвизмом) как возможностью представить «язык» НЗ в виде когерентной концепции. В результате избранный структурно-языковой инструментарий (а иной отсутствовал) заставляет их искать строгий вербальный механизм, а реальность не может не свидетельствовать против такой трактовки (модели)

---

<sup>5</sup> См.: [Horsley, 1989, p. 24].



естественной коммуникации. В итоге исследуемый материал анонсируется как «аутентично греческий, но не совсем аутентичный и не вполне греческий». Именно такая странная формула следует, например, из обрамляющих статью Хорсли констатаций.

1. «Констатировать какое-либо отличие между койне и «иудейским» («христианским») греческим неуместно. Ошибочная уверенность в существовании иудейского греческого...» [Horsley, 1989, p. 6]. – Иначе говоря, язык корпуса НЗ есть аутентичное койне; «иудейский греческий» – ложный, несуществующий объект.

2. «Концепция иудейского греческого не находит оснований ни в реальности, ни в лингвистических исследованиях. Соответственно она создана на основе неубедительных аргументов и утверждений. Хотя нельзя отрицать, что некоторые семитские черты проникают в греческий язык иудеев и христиан, – те случаи, где они появляются, следует понимать как вполне закономерный феномен интерференции, которая проявляет себя в различной степени в речи и письменных текстах билингвов» [Ibid., p. 40]. – Другими словами, язык корпуса НЗ есть не совсем аутентичное и не совсем койне, поскольку в греческом тексте присутствуют семитские вкрапления вследствие некомпетентности билингвов.

Такая же формула следует из соссюрианских рассуждений Сильвы: тексты НЗ написаны на чистом греческом языке (*langue*) за вычетом всех случаев восточных по происхождению явлений интерференции, создающих библейский стиль (*parole*). Этот стиль возникает благодаря использованию «чистого греческого языка» билингвами, которые были некомпетентны в греческом языке [Silva, 1980, p. 216].

Следует отметить, что логика билингвизма, запускаемая в рассуждениях о специфике новозаветных текстов, всегда сталкивается с *проблемой аудитории*. Наиболее комфортной для сторонников билингвизма является ситуация *коммуникативного вакуума*: сознание автора работает как механистичное устройство, оперируя вербальными знаками одного языка по существующим паттернам, проложенным в его сознании знаками другого языка. Когда автор совершает ошибки в своей речи (устной или письменной), производя неправильные языковые формулы, он делает это, подобно примитивному компьютерному переводчику, подставляющему одни слова вместо других. О том, что в действительности автор порождает свой письменный текст в живой коммуникативной среде, имея определенные цели и рассчитывая на определенный результат своих действий, а следовательно, постоянно думая об адекватности взаимодействия с аудиторией, ради реакции которой он пишет, – об этом теория билингвизма предпочитает умалчивать или сводить адресата к известным глобальным «языкам» (например, «греческий читатель, знающий койне», «античный читатель», как у Портера и Хорсли).

При этом в самой аутентичной лингвокультурной ситуации вопрос о «полностью греческом» или «не вполне греческом» если и ставился когда-то, то только между писателем и читателем, т. е. в пространстве «автор – адресат», где совершалось и интерпретировалось аутентичное коммуникативное действие (ср. отношения Иосифа Флавия и «античного читателя»), а не в пространстве «грамматика – вторичный интерпретатор – текст». Тем не менее билингвальная концепция скорее стремится игнорировать адресата, в то время как аутентичный автор, обозревая ситуацию коммуникации непосредственно, с полной очевидностью осознавал, что делает. Если адресата удастся установить вполне определенно и, таким образом, предъявить главных участников адекватного коммуникативного взаимодействия («автор пишет такими вербальными моделями, которые вполне устраивают аудиторию»), то билингвальные претензии к их «языку» сами собою становятся излишними: «язык», используемый в данном коллективе говорящих (пишущих), каким бы он ни был, несомненно, существовал в нормализованной для взаимодействующих коммуникантов форме. Участники этого коллектива сами доподлинно знали, как говорить и писать, не заглядывая в учебники «греческого» или «не вполне греческого» языка.

Тем не менее строго языковая логика требует сохранения понятия «семитизм» в качестве языковой ошибки, феномена интерференции. И здесь теория билингвизма непременно должна сыграть свою роль. Локализуя билингвальную ситуацию в Палестине (в диаспоре она была заведомо не билингвальной), сторонник палестинского билингвизма вынуждается: 1) либо признавать, что палестинская стихия греческого языка была однозначно совместима с той, что проявила себя в текстах НЗ (и тогда понятно, что это нормализованный «палестинский греческий», или «особый диалект», или «региональный вариант койне», или «страта» и пр., и тогда, в свою очередь, следует забыть о «нарушениях нормы», поскольку *такой «язык»* и был нормой); 2) либо признавать, что палестинская стихия греческого была «подлинно греческой», без каких-либо особенностей, к чему Хорсли склоняют сама концепция «всеобщего языка» и те самые палестинские греческие эпитафии, совпадающие с подобными им на бесспорно грекоязычных территориях, за пределами Палестины.

При выборе второго варианта, на чем останавливаются Хорсли вместе с большинством других исследователей, сохраняется возможность того, чтобы в такой лингвистической ситуации проявили себя «нарушители» греческой грамматики, исказившие своими текстами ее стройность. Для этого необходимо признать авторов НЗ *внешними* для этой «полноценно грекоязычной палестинской среды»: будучи арамеоязычными, ново-заветные авторы попытались написать по-гречески для остальных грекоговорящих, но у них получилось плохо. Именно здесь необходим *фактор*

*простоты и малообразованности*, поскольку только этим можно объяснить безрассудную попытку писателей, не знающих целевого языка, обратиться к полноценному «греческому читателю».

Помимо иных вопросов (например, таких: не слишком ли велика мера странности такой ситуации и не слишком ли много таких людей, которые проявили поразительное легкомыслие и упорство в создании обширных «безграмотных» текстов?) возникает и главный вопрос, касающийся аудитории: зачем эти авторы обращались к *грекоязычным* в Палестине, если их было заведомо меньше, чем *арамеоязычных*? С гораздо большим успехом они могли (и даже должны были) написать свои сочинения по-арамейски, на своем «родном языке» (как это делал, например, Иосиф Флавий, обращавшийся к соотечественникам в несохранившемся первом варианте «Истории иудейской войны»<sup>6</sup>), чтобы охватить местную аудиторию и не выглядеть при этом неучами.

Именно здесь, как видно, сторонники билингвизма встают перед необходимостью *расширить греческое присутствие* в Палестине и интерпретировать, как это делает, например, историк М. Хенгель, гостевые грекоязычные синагоги как местные, надписи на оссуариях из диаспоры как местные, любой греческий материал, прибывший в Палестину из диаспоры или из греческого цивилизационного пространства, как местный (для сравнения можно представить, сколь многочисленной будет коллекция «иноцивилизационного» материала в современной Москве, «доказывающего» «англоязычность» ее населения). Для окончательного решения языкового вопроса через панэллинизацию Палестины предпринимаются даже попытки признать Иисуса Христа полноценно говорящим по-гречески<sup>7</sup>. При таком подходе степень маргинализованности авторов НЗ, как видно, должна только увеличиваться по мере разрастающейся (организованной исследователями) экспансии греческого в Палестине: видя перед собой полноценную грекоязычную аудиторию, сами «необразованные авторы» должны были, по билингвальной логике, принадлежать к искусственно у mažаемой *арамеоязычной* части населения.

Однако при таком рассуждении, которое в конечном счете ставит целью всего лишь объяснить «ошибки» в новозаветном греческом, приходится слишком многое опускать, преувеличивать, игнорировать

---

<sup>6</sup> «Поэтому я предлагаю поданным Римской империи переложение на греческий язык книги, написанной мною ранее на своем родном языке для народов, живущих на Востоке. Я – Йосеф, сын Маттитяху, по происхождению еврей из Иерусалима и принадлежу к сословию священников, сначала я сам воевал против римлян, а впоследствии был невольным свидетелем событий» [Иосиф Флавий, 2008, с. 9].

<sup>7</sup> Ср., например: «В Евангелиях Иисус говорит на иудейском греческом языке» [Wacholder, 1974, p. 256].

и переосмысливать. Палестина в подавляющем большинстве, несмотря на интенсивность связей с диаспоральной средой, была все же арамеоговорящей. Проповедь Иисуса Христа прозвучала по-арамейски. Таргумы транслировали Писание с иврита на арамейский, а не на греческий. Вся околонибблейская литература создавалась в Палестине только по-арамейски или позднее на «мишнайском иврите» (замечу, что сами субъекты лингвистической ситуации, естественно, не проводили строгой границы между библейским ивритом, арамейским и затем языком Мишны, хотя ясно осознавали уместность употребления используемых коммуникативных клише). Греческим языком далеко не всегда владели даже представители высшего сословия, как, например, Иосиф Флавий, который оправдывал несвободное знание греческого своим иудейским происхождением<sup>8</sup>.

В этой ситуации полноценную аудиторию для текстов НЗ можно обнаружить только вне Палестины, в грекоговорящей диаспоре, которая и была адресатом новозаветных авторов, независимо от их происхождения и «родного языка». Как событийная часть распространения христианства, так и лингвистическая часть этого процесса указывает на грекоговорящие иудейские общины за пределами Палестины. На этих территориях могли найти своих слушателей люди, подобные грекоговорящему иудею апостолу Павлу, проповедь которого была успешной исключительно в грекоговорящих диаспоральных синагогах. Именно их «прихожане» составляли достаточно многочисленную и достаточно специфическую (благодаря традиционным сложившимся в диаспоре практикам чтения и изучения грекоязычного Писания) аудиторию, которая стала основанием для количественного роста иудеохристиан, а потом и христиан. При этом их родным «языком» (в терминологии билингвизма, а более точно – «набором коммуникативных клише») был, по всей видимости, «обычный греческий», вернее, тот его вариант, который сложился в данной местности в данное время, как, например, нубийский или памфилийский диалект, о котором подробно говорит Хорсли<sup>9</sup>. Однако их *практики общения с текстом Писания* были глубоко специфичны, с тенденцией к единообразию на основе

<sup>8</sup> «Мои соотечественники все согласны с тем, что я являюсь одним из лучших знатоков истории страны нашей. Я старался с большим усердием преодолеть трудности в изучении греческого языка и литературы, основательно усвоив его грамматику. Впрочем, свободно говорить по-гречески мешает мне мое иудейское происхождение. Дело в том, что у нас не уважаются те, кто изучил много языков или умеет украшать речь свою красивыми оборотами. Это умение считается принадлежностью не только свободнорожденных людей, но и рабов. Лишь те, которые в точности знают закон и отличаются умением толковать Св. Писание, признаются истинно образованными людьми» [Иосиф Флавий, 2002, с. 322].

<sup>9</sup> См.: [Horsley, 1989, p. 10–12].

LXX для всех диаспоральных иудейских анклавов, и вопросы билингвизма (тем более «вульгарного билингвизма») имеют к этой диспозиции косвенное отношение.

Таким образом, нет причин искать в палестинском языковом состоянии ключ к решению лингвистического вопроса в НЗ. Формальные особенности финальных текстов зависели не от механистичных процессов в сознании авторов, а от ситуации «автор – читатель», требования которой автор должен был исполнить (а в противном случае просто не приниматься за писательский труд). Иосиф Флавий со всей очевидностью продемонстрировал, что «второй язык» можно и нужно использовать так, как того требует коммуникативная среда, и что нет диктата «первого языка» в сознании автора, создающего глубоко рефлексивный письменный текст. Насильственное приписывание Палестине масштабного греческого присутствия противоречит естественным условиям писательской коммуникативной деятельности. Аудиторию новозаветных авторов можно обнаружить только за пределами Палестины, разрушив коммуникативный вакуум, искусственно создаваемый структурно-грамматическим подходом к естественному вербальному процессу.

#### Список литературы

- Вдовиченко А. В.* Концепция Ф. де Соссюра в интерпретации специфики новозаветного текста // Вестн. ПСТГУ. Серия 3: Филология. 2012. № 30. С. 7–25.
- Иосиф Флавий.* Иудейская война / Пер. М. Финкельберг. М.; Иерусалим: Мосты культуры, 2008.
- Иосиф Флавий.* Иудейские древности: В 2 т. / Пер. Г. Г. Генкеля. М.: Издательство АСТ; Ладомир, 2002. Т. 2.
- Beyer K.* Semitische Syntax im Neuen Testament. Goettingen, 1962.
- Deissmann A.* Bible Studies / Trans. by A. Grieve, T. & T. Clark. Edinburgh, 1901.
- Gehman H. S.* The Hebraic Character of Septuagint Greek // *Vetus Testamentum*. 1951. № 1. P. 81–90.
- Horrocks G.* Greek: A History of the Language and its Speakers. London, 1997.
- Horsley G. H. R.* Divergent Views on the Nature of the Greek of the Bible // *Biblica*. 1984. № 65. P. 393–403.
- Horsley G. H. R.* The Fiction of «Jewish Greek» // *New Documents Illustrating Early Christianity*. 1989. Vol. 5.
- Katz P.* Septuagintal studies in the mid-century: Their links with the past and their present tendencies // *The Background of the New Testament and Its Eschatology: In Honour of C. H. Dodd*. Cambridge: CUP, 1956. P. 176–210.

*Maloney E. C.* Semitic Interference in Marcan Syntax. Michigan, 1981. P. 9–10.

*Mussies G.* Greek in Palestine and the Diaspora // The Jewish People in the First Century. CRINT I. 2 / Eds. S. Safrai, M. Stern. Assen, 1976.

*Porter S. E.* The Greek Language of the New Testament // Handbook to Exegesis of the New Testament. Ser. «New Testament Tools and Studies» / Eds. B. M. Metzger & B. D. Ehrman. Leiden; New York; Kohn, 1997. P. 99–130.

*Silva M.* Bilingualism and the Character of New Testament Greek // *Biblica*. 1980. № 61. P. 198–219.

*Turner N.* A Grammar of NT Greek. Edinburgh, 1963. Vol. 3: Syntax.

*Wacholder B. Z.* Eupolemus // A Study of Judaeo-Greek Literature. Cincinnati, 1974.

#### Article metadata

*Title:* Communicative process in the NT texts: author, addressee and secondary interpretant

*Author:* A. V. Vdovichenko

*Author's e-mail:* an1vdo@mail.ru

*Author affiliation:* Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences

*Abstract.* Strict linguistic criteria applied to the NT texts lead to stating rather strange features of the NT authors' literary activity: 1) an impulsiveness and spontaneity; 2) a poor acquaintance with the verbal clichés of the language which they wrote in; 3) inadequate relations between the authors and the audience; 4) absence of a literary tradition to which the authors ascribed themselves. Three general reasons for the communicative vacuum described above are: a structural (Saussurian) methodology of linguistic research, the theory of bilingualism uncritically applied, little attention paid to the audience of the NT texts. The Diaspora Greek-speaking tradition is regarded as a territory of language conventions among its participants where Semitisms could not exist as "mistakes." More correct evaluation of NT linguistic phenomena is possible through research of authentic Diaspora communication factors.

*Key terms:* communication, New Testament corpus, author, addressee, secondary interpreter, Semitisms, Judaic diaspora, specifics linguistic practices

*Reference literature (in transliteration):*

*Beyer K.* Semitische Syntax im Neuen Testament. Goettingen 1962.

*Deissmann A.* Bible Studies. Trans. by A. Grieve. T. & T. Clark, Edinburgh, 1901.

*Gehman H. S.* The Hebraic Character of Septuagint Greek // *Vetus Testamentum* 1 (1951). P. 81–90.

*Horrocks G.* Greek: A History of the Language and its Speakers. London, 1997.

*Horsley G. H. R.* Divergent Views on the Nature of the Greek of the Bible // *Biblica*. 65 (1984). P. 393–403.

*Iosif Flaviy.* Iudeuskaya voyna [Jewish war] / Per. M. Finkelberg M.; Ierusalem: Mosty, 2008.

*Iosif Flaviy.* Iudeuskiye drevnosty [Jewish antiquities]: 2 v. Per. G. G. Genkelya. T. 2. M., 2002.

*Katz P.* Septuagintal studies in the mid-century: Their links with the past and their present tendencies // *The Background of the New Testament and Its Eschatology: In Honour of C H. Dodd*. Cambridge: Uni. Press, 1956. P. 176–210.

*Maloney E. C.* Semitic Interference in Marcan Syntax. Michigan, 1981. P. 9–10.

*Mussies G.* Greek in Palestine and the Diaspora // *The Jewish People in the First Century*. CRINT I. 2 / Ed. S. Safrai, M. Stern. Assen, 1976. P. 1043.

*Porter S. E.* The Greek Language of the New Testament // *Handbook to Exegesis of the New Testament*. Ser. «New Testament Tools and Studies» / Eds. B. M. Metzger & B. D. Ehrman. Leiden; New York; Kohln, 1997. P. 99–130.

*Silva M.* Bilingualism and the Character of New Testament Greek // *Biblica*. 61 (1980). P. 198–219.

*Turner N.* A Grammar of NT Greek. V. 3. Syntax. Edinburgh, 1963.

*Vdovichenko A. V.* Konceptsiya Saussura v interpretatii spetsifiki novozavetnogo texta [The concept of Saussure in interpretation of New Testament text] // *Vestnik PSTGU Ser. 3: Filologia*. 2012, № 30. С. 7–25.

*Wacholder B. Z.* Eupolemus // *A Study of Judaeo-Greek Literature*. Cincinnati, 1974.

**Коммуникация и передача  
как формы лингвокультурного трансфера  
(на материале формульных и клишированных выражений  
тематической группы «Природные катаклизмы»  
«Англосаксонских хроник»)\***

**А. В. Проскурина**

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

*Аннотация.* Настоящая статья имеет отношение к дихотомии «коммуникация / передача» по отношению к ранее открытой дихотомии «синхрония / диахрония». «Коммуникация / передача» играет значительную роль в сохранении негенетической информации. «Передача» рассматривается как когнитивный процесс, который направлен на хранение информации в поколениях. Автор отмечает, что в рамках формульного анализа были систематизированы формульные единства по следующим тематическим группам: 1. Власть; 2. Вера; 3. Смерть; 4. Сражения; 5. Природные катаклизмы. Заметим, что каждая группа классифицируется на подгруппы

---

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00130) в Институте языкознания РАН.

*Проскурина А. В.* Коммуникация и передача как формы лингвокультурного трансфера (на материале формульных и клишированных выражений тематической группы «Природные катаклизмы» «Англосаксонских хроник») // Критика и семиотика. 2016. № 2. С. 176–190.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2016. № 2  
© А. В. Проскурина, 2016



в зависимости от использованной лексики, изменяющей структуру формульных и клишированных выражений. В настоящей работе впервые показаны клишированные и формульные выражения «Англосаксонских хроник», относимых автором к тематической группе «Природные катаклизмы».

*Ключевые слова:* коммуникация, передача, лингвокультурный трансфер, клишированные и формульные выражения, природные катаклизмы.

УДК 81'22

*Контактная информация:* Проскурина Анна Вячеславовна, старший преподаватель кафедры иностранных языков Новосибирского государственного технического университета (пр. Карла Маркса, 20, Новосибирск, 630073, a.vyacheslavovna@gmail.com)

Интердисциплинарное изучение лингвокультурного трансфера способствовало рассмотрению актуальной постановки вопроса о присутствии дихотомии «коммуникация / передача» [Дебре, 2010] в дополнение к уже открытой дихотомии «синхрония – диахрония» [Соссюр, 1977]. Вероятно, это связано с тем, что в рамках подхода Ф. де Соссюра к языку как к дуальной системе разумно предположить, что коммуникация, т. е. перенос информации в пределах одной и той же пространственно-временной сферы и содержательный аспект передачи информации – перенос информации во времени – также являются следствием ориентации высказывания соответственно на сиюминутное и вечное.

В рамках медиологии – науки, оформленной в трудах французского ученого Р. Дебре, коммуникация обладает определенной социально-культурной базой, в ее основе лежит межличностная психология. Передача информации, по сравнению с коммуникацией, обладает исторической базой, и в ее основе находится некое техническое оснащение, материальный носитель. Под понятием «передача» подразумевается негенетическая форма передачи информации между поколениями носителей языка. Коммуникативный аспект является непосредственной функцией языкового знака, тогда как аспект передачи более ориентирован на когнитивные измерения языков и культур. Иными словами, чтобы быть переданным, языковой знак должен иметь когнитивные опорные конструкции.

Несмотря на явное различие понятий «коммуникация» и «передача», эти понятия, как и «синхрония» и «диахрония», неразрывно связаны между собой, поскольку только на основе «синхронии – коммуникации» возможно осуществление связи «диахронии – передачи». «Синхрония – коммуникация» является предшественницей «диахронии – передачи», так как для того чтобы осуществить передачу информации во времени, необходимо сначала осуществить коммуникацию.

В современной лингвистике актуальна постановка вопроса о наличии культурно-исторической дихотомии «коммуникация – передача» в дополнение к уже ранее открытой, такой как «синхрония – диахрония», предложенной в лекциях Фердинанда де Соссюра в Женевском университете в 1907–1911 гг. Для представления новой дихотомии «коммуникация – передача», а с такой постановкой вопроса выступил Р. Дебре, оказывается существенным рассмотрение и принятие во внимание двойственности в строении языка, отмеченной Ф. де Соссюром. Так, в языковой программе он определил следующие дуальности: «статическая / эволюционная лингвистика», «язык / речь», «изменчивость / неизменчивость», «синтагматические отношения / ассоциативные отношения» (иначе, «парадигматические отношения»).

Дихотомия, предложенная Р. Дебре, представляет собой дихотомию особого порядка – культурно-историческую, поскольку связана не со свойствами языка и его структурой, а с его функцией. Коммуникация реализуется в синхронии, она направлена на актуальность и скорость передаваемого сообщения, нацеленного на современного получателя. При коммуникации осуществляются прагматические связи между индивидами. Период ее релевантности – это современная эпоха. Как отмечает Р. Дебре [2010], с термином «коммуникация» ассоциируются следующие термины: «мнения», «консенсус», «аудитория», «убеждения», «впечатление», «публичность», «журналистика», «интерактивность» и т. д. По сравнению с коммуникацией передача реализуется в диахронии, она направлена на вечность. При передаче осуществляются связи через поколения. Период ее релевантности – это все эпохи. Термины, ассоциирующиеся с термином «передача»: «памятник», «наследие», «архивы», «религия», «идеология», «образование», «достояние», «вступление в члены» и т. д. Коммуникативный аспект языка соположен с трансляцией информации во времени, т. е. с передачей. Коммуникация и передача изучаются в рамках медиологии – научной дисциплины, предложенной Р. Дебре, рассматривающей средства, которые позволяют переносить информацию во времени и пространстве.

Дихотомии «синхрония – диахрония» и «передача – коммуникация» коррелируют между собой, поскольку только на основе связи «синхрония – коммуникация» возможно осуществление связи «диахрония – передача». Иными словами, «диахрония – передача» зиждется на основе «синхронии – коммуникации». Однако выявление четких границ между переходом от «синхронии – коммуникации» к «диахронии – передаче» может оказаться невозможным.

Таким образом, наряду с дихотомиями «синхрония – диахрония», «изменчивость – неизменчивость», «прерывность – непрерывность» и «язык – речь» обнаруживается культурно-историческая дихотомия «коммуникация – передача» как форма лингвокультурного трансфера. Лингвокультур-

ный трансфер понимается нами как перенос информации во времени, который рассматривается двояко: сиюминутный перенос информации является коммуникацией, тогда как перенос информации в условиях разных поколений представляет собой передачу.

Благодаря введению письменности стала возможна передача информации, а также ее увековечивание в пространстве и времени. Так, историческая память древних германцев (в большей степени) существовала в устной форме. Письменность (книжная культура), повлекшая глобальный переход от устного слова к письменному, возникла с наступлением эпохи христианизации. Коммуникативные сообщения связаны с развертыванием контекста в синтагматике, а передача информации во времени опирается на парадигматику, характерную для традиционных культур. Культурно обусловленной чертой англосаксонской письменности является наличие формульных и клишированных выражений. «Стандартные структуры прозаических текстов определяются как клишированные выражения. Отношение между формулами и клишированными выражениями в англосаксонской традиции таково, что поэтические формулы используются как в поэтических, так и в прозаических памятниках, тогда как клишированные выражения обнаруживаются только в прозе» [Проскурин, 1990, с. 43].

Формулы (употребляемые многократно лексические единицы) появились в целях коммуникации в устной культуре и закрепились в текстах в качестве средства передачи во времени и пространстве. Слово начинает обрещать связи с другими словами и образовывать контексты коммуникативного плана для цели устной коммуникации. Формула способна распознаваться как формула, когда она достигает стадии коммуникативного расширения, что является условием ее передачи. Иными словами, лексические единицы не способны восстанавливаться в диахронии без контекста. Формульность изначально связана с коммуникативными установками устной культуры, поскольку сама формула получает коммуникативное расширение, в частности, за счет этого снимается ее многозначность.

Итак, коммуникация и передача предстают как взаимозависимые категории лингвокультурного трансфера.

Коммуникативный аспект культуры в рамках расширения формул коррелирует с передачей формульных средств из текста в текст, из поколения в поколение. Культурно-историческая дихотомия «коммуникация – передача» обеспечивает культурный трансфер из традиции в традицию. На основе исследования пространства мутации формул в англосаксонской традиции установлены основные виды трансформации культурной информации. Показано, что с позиции синтагматики формулы (т. е. того, что станет формулой) коммуникативное расширение способствует сообщению и за счет расширенного контекста обретает способность воспроизводиться. А само оформление формул в некое единство осуществляется за счет па-

радикальных переносов, служащих для передачи текста. Отсюда следует, что перенос информации может происходить по вертикали, т. е. в парадигматике. В то же самое время существует горизонтальный перенос, т. е. в синтагматике.

Мы рассматриваем формульные и клишированные выражения с позиции регистра, являющегося показателем развития или уровня формулы / клише. Так, в одной и той же тематической группе может быть несколько регистров, анализ которых выявляет новации в лингвокультурном трансфере.

Прежде чем перейти к описанию анализа формульных и клишированных выражений «Англосаксонских хроник», приведем информацию о данных летописных памятниках. «Англосаксонские хроники» представляют собой обширную группу летописей, написанных на древнеанглийском языке. Хроники охватывают период с 60 г. до н. э. по 1154 г. н. э. Записи ведутся с 890-х гг. до середины XII в. Все, что дошло до наших дней, – это два фрагмента «Англосаксонских хроник» и шесть рукописей («А» с рубежа IX–X вв. до 1070 г.), «В» (конец X в.), «С» (с середины XI до 1066 г.), «D» (1080-е гг.), «Е» (с 1120 по 1154 г.), «F» (с рубежа X–XI вв. до 1054 г.), «G» (X–XI вв.), «H» (XII в)). Примечателен тот факт, что рукописи «В» и «С» дублируют друг друга до 997 г.; «С», «D», «Е» имеют общие записи за 993–1016 гг.; «G» представляет собой фрагмент основной рукописи «А», а рукописи «А», «В» и «С» отличаются друг от друга только разночтениями до 900 г. Начальную часть летописей вели книжники, жившие при дворе короля Альфреда, на основе «Истории» Беда Достопочтенного и сохранившихся устных преданий, а также отрывков уэссекских и мерсийских хроник [Англосаксонская хроника, 2010, с. 16–17, 23]. Термин «Англосаксонские хроники» употребляется лишь по причине удобства и традиционности ввиду того, что соотношение между рукописями настолько сложно, что правильнее говорить о них как о самостоятельных летописных памятниках, которые текстологически связаны друг с другом. Рукопись «А» (Cambridge, Corpus Christi College, 173; «The Parker Chronicle») возникла в королевстве Уэссекс, в городе Винчестер; «В» (London, British Library, Cotton Tiberius B. i) – в аббатстве Абингтон; «С» (London, British Library, Cotton Tiberius B. i) была написана, вероятно, тоже в аббатстве Абингтон; что касается рукописи «D» (London, British Library, Cotton Tiberius B. iv), то вопрос о ее месте возникновения остается нерешенным (называются три предполагаемых места: Ившем, Йорк и Вустер); «Е» (Oxford, Bodleian Library, Laud Misc. 636; «The Peterborough Chronicle») была написана в аббатстве Питерборо; «F» (London, British Library, Cotton Domitian A. viii, ff. 30–70) – в Кентербери; «G» (London, British Library, Cotton Otto B. ix + Otto B. x, ff. 55, 58, 62 + Additional 34652, f.2) – в Винчестере; точная информация о месте написания рукописи «H» (London, British Library, Cotton Domitian A. ix, f.9) отсутствует [Гимон, 2011, с. 96–99].

Тематика погодных записей «Англосаксонских хроник» весьма разнообразна. В свое время З. Ю. Метлицкая (см.: [Метлицкая, 2005]) разделяла их по следующим тематикам: разновидности деяний королей и необычные природные явления. Автор также анализировала тематику рукописей «А», «С», «D». Затем исследователь Т. В. Гимон (см.: [Гимон, Метлицкая, 2011]) рассмотрел рукописи «С», «D», «Е», «F» с точки зрения кодикологического анализа. Мы же продолжим вслед за российскими учеными анализировать тематику записей «Англосаксонских хроник», но только сквозь призму семиотических аспектов передачи информации.

Итак, базовой формулой «Англосаксонских хроник» мы называем такую формулу, с помощью которой вводятся и читаются все остальные, формулу-посредника. Проведенный анализ отдельного направления развития культурного текста – жанра «Англосаксонских хроник», показал, что существует только одна такая формула. Так, хроники представляют собой информацию в виде отчета о событиях, имевших место в определенный год. События летописей описываются как имевшие место «*her*» («здесь»). Следует отметить, что референционное поле языка устроено иначе: в отличие от летописи, основным способом репрезентации ситуации является событие «*ðær*» («там»). Ср. англ. *there is*, нем. *es gibt* и т. д.

Так, «*Her on þysum geare*» («Здесь в этом году») является базовой формулой (где «*Her*» – господствующий компонент, а «*on þysum geare*» – коммуникативное расширение). Тогда варианты формулы, встречающиеся независимо, – «*On þysum geare*» и «*Nos anno*» (латинский вариант) – представляют собой формы передачи базовой формулы. Взаимозаменяемые части «*Her eac*» / «*Ond þæs ilcan geares*» / «*On þys ilcan geare*» / «*Ond on þan ilcan sumega*» – это разновидности базовой формулы «*Her on þysum geare*».

Итак, «*Her on þysum geare*» в синтагматике служит коммуникативным задачам, т. е. допускает необходимое расширение передачи, а в парадигматике предстает в диахронии как оформленный языковой продукт (ἔργον).

Благодаря этой базовой формуле организуются формулы следующих тематических групп (основываясь на общих формулах, клише и на общей тематике): 3.2. Власть; 3.3. Вера; 3.4. Сражения; 3.5. Смерть; 3.6. Природные катаклизмы. Нами установлены 45 формульных и клишированных выражений «Англосаксонских хроник» (см.: [Проскурина, 2015]). Базовая формула эволюционирует в направлении более устойчивых формул с развитием системы их считывания.

Так, тематическая группа «Власть» имеет в основе клишированные выражения и формулы, опирающиеся на информацию о наследовании королевств, рукоположении в сан епископа и архиепископа, наследовании папства, создании епископского престола.

Тематическая группа «Вера» состоит из клишированных выражений, касающихся распятия, мученичества и крещения.

Тематическая группа «Сражения» включает в себя клишированные выражения, содержащие сведения об участниках битв и местах сражений.

Тематическая группа «Смерть» базируется на формулах и клише относительно описания насильственной и ненасильственной смертей.

Тематическая группа «Природные катаклизмы» включает в себя формулы и клишированные выражения о таких событиях, как голод, затмения Солнца и Луны, землетрясения, пожары и ветры.

Данные группы распадаются на подгруппы в зависимости от использованной лексики, изменяющей структуру формул и клише, а также от типа мутаций: «тип А» – одна формула, два и более смыслов (ср. *ne... middangeardes men mundgripe maran* (В., 751–753) – “Нет в среднем мире... людей с хваткой руки сильнее” (о культурном герое англосаксов Беовульфе); *ne maegga man geond middangeard* (Men., 161) – “Нет славней человека в среднем мире” (об Иисусе Христе) (микромотив “человек в среднем мире”)); «тип Б» – лексические замены ключевого термина с сохранением первоначальной семантической структуры (ср. *middangeard beofath* – “средний мир дрожит”, *beofath ealle beorhte gesceaft* – “дрожит все яркое творение” (микромотив “конец мира”)); «тип В» – порождение новых сочетаний и оборотов с иной семантической структурой по отношению к установленным архаическим формулам (ср. *weorold wended* – “мир вращается (по кругу)”; *weorold gewited* – “мир уходит” (микромотив “движущийся мир”))» [Проскурин, 1990, с. 34]; «тип Г» – описание с заменой лексемы в контексте формулы с одним и тем же предикатом (“*Her sunne aþiastrode*” (“Здесь солнце померкло”); “*Her se mona aþiastrode*” (“Здесь луна померкла”))»<sup>1</sup>

Анализ формул / клише показал, что формулы появились в целях коммуникации в устной культуре и закрепились в текстах в качестве средства передачи во времени и пространстве. Слово начинает обрастать связями с другими словами и образовывать контексты коммуникативного плана для цели устной коммуникации.

В древнеанглийской летописной традиции регистрируются четыре типа изменчивости формульных и клишированных выражений («тип А», «тип Б», «тип В», «тип Г»). Нами установлено, что изменчивость во многом определяется тематической группой. Так, тематическая группа «Смерть» содержит много синонимичных выражений, эвфемизмов, которые замещают концепт «Смерть», т. е. они изменяются по «типу Б» (например, эвфемизм «*gereste*» («покоиться») представляет собой лексическую замену ключевого термина «*forþferde*» («умер») с сохранением первоначальной семантической структуры). Тематические группы «Власть» и «Сражения»

<sup>1</sup> Здесь и далее оригинал надписей «Англосаксонских хроник» представлен по: The Anglo-Saxon Chronicle: An Electronic Edition (vol. 5). URL: <http://pasc.jebbo.co.uk/bb-L.html> (дата обращения 10.01.2016); перевод наш. – А. П.

характеризуются изменчивостью по «типу В», которая устанавливается по отношению к исходным формулам / клише. Для подгруппы «Власть духовенства» такой исходной формулой является «Her se eadiga Petrus se apostol gesæt biscepsetl» («Здесь блаженный Апостол Петр основал епископский престол»), а для подгруппы «Королевская власть» – «Her Sum. (on) feng to rice» («Здесь кто-то наследовал королевство»). Тематическая группа «Природные катаклизмы» характеризуется сменой наименований явлений при постоянстве предикатов, например предикатов, которые сочетаются с названиями разновидностей катаклизмов; эти выражения изменяются по «типу Г» (клише «Her sunne aþiastrode» («Здесь солнце померкло»), клише «Her wæs se mona aþystrad» («Здесь луна померкла»). Помимо этого, встречаются осложненные типы изменчивости, которые отмечаются нами особо. Закономерно, что «тип А» – «одна формула, два смысла» – в описанных тематических группах не представлен. Это связано с жанровой особенностью «Англосаксонских хроник».

Остановимся на тематической группе «Природные катаклизмы». В анализируемой тематической группе, как было замечено выше, доминирует четвертый тип изменчивости формул – «Тип Г». Этот тип характеризуется потерей культурного нексуса с сохранением предиката – носителя формулы.

Данная тематическая группа включает в себя следующие формульные и клишированные выражения. Клише, содержащие информацию об аномальном изменении Солнца. Так, записи, датируемые 538, 540, 664, 733 гг. описывают затмение Солнца. В их основе лежит клише «Her sunne aþiastrode» («Здесь солнце померкло»). Примечательно, что записи, содержащие формулы и клишированные выражения, имеют тенденцию нарастания фактов. Заметим, что краткие записи, входящие в этот формульный комплекс, сохраняют цельность клишированного выражения, однако характеризуются тематической детализацией, увеличивающейся по мере возрастания летоисчисления. Так, запись за 538 г. повествует о следующем: «Her sunne aþiastrode .xiiii. dagum ær kalendas Martii from ærmergenne of undern» («Здесь за четырнадцать дней до первого дня марта, солнце померкло с раннего утра и до девяти часов до полудня»). По прошествии двух лет события дополняются сведениями о звездах: 540 «Her sunne aþiastrode on .xii. kalendas Iulius, 7 steortan hie oðiewdon fulneah healfe tid ofer undern» («Здесь солнце померкло на двенадцатые календы июля, и они, звезды, показались почти в полном виде в полчаса после девяти»). Далее, в 664 г. в записи нет упоминания о времени солнечного затмения и появлении звезд, однако вводится информация об эпидемии чумы: «Her sunne aþiastrode <...> Þu ilcan gearе wæs micel mancuealm» («Здесь солнце померкло <...> и в тот же год была сильная эпидемия чумы»). А надпись за 733 г. лишена какой-либо дополнительной информации: «Her <...> sunne aþastrode <...>» («Здесь солнце померкло»). Таким образом, в кон-

тексте данной формулы обнаруживаются тематические ряды с нарастающей (восходящей) по временным отрезкам детализацией (538, 540, 664 гг.) и с нисходящей детализацией (733 г.).

Рассмотрим формулы, содержащиеся в записях, датируемых 795, 800, 806, 827 гг. и повествующих об аномальных событиях, связанных с затмением Луны. В их основе лежит клише «Her wæs se mona aþystrad» («Здесь луна померкла»). В данных формульных компонентах наблюдаются тематические ряды с линейной (однородной), нисходящей и восходящей детализацией. А именно записи от 795 и 800 гг. повествуют о затмении Луны в определенное время и в определенный день (линейная или однородная детализация); запись от 806 г. имеет в своей основе только упоминание о том, на какие конкретные календы померкла Луна (нисходящая детализация по отношению к более ранним записям); запись же от 827 г. указывает, что Луна померкла во время вечерней мессы в определенный период солнцестояния (восходящая детализация по отношению к более ранним записям). Приведем примеры: 795 «Her wæs se mona aþystrad betwux hancræde 7 dagunge on .v. Kalendas Aprilis <...>» («Здесь луна померкла между кукареканьем петухов и рассветом на пятые календы апреля <...>»); 800 «Her wæs se mona aþystrad on þære oðre tid on niht on .xvii. Kalendas Februarii <...>» («Здесь луна померкла на 17-е календы февраля, на втором часу ночи <...>»); 806 «Her se mona aþystrode on Kalendas Septembris <...>» («Здесь луна померкла на календы сентября <...>»); 827 «Her mona aþystrode on middes wintres mæsseniht <...>» («Здесь луна померкла в вечернюю мессу в период зимнего солнцестояния <...>»).

В рамках нашего исследования выделен четвертый тип трансформации формул и клише – «тип Г», означающий потерю культурного нексуса, но сохранение формулы, обозначающей разные явления в рамках одной культурной темы. Клишированные выражения данного типа: «Her sunne aþiastrode» («Здесь солнце померкло») и «Her se mona aþiastrode» («Здесь луна померкла»). Эти клише мы относим к бинарным регистрам, поскольку клише видоизменяется на двух уровнях: первый уровень – солнце померкло, второй уровень – луна померкла.

Рассмотрим формульные единства, содержащие информацию о страшных (сильных) голодных годах. Формула (это формула, поскольку она встречается также и в поэтическом тексте за 975 г.) «Her on þys geare (wæs) se (miccla) hungog» («Здесь в этом году (был) (страшный (сильный)) голод») встречается в записях за 46, 975, 976 и 1005 гг. Эти формульные единства можно рассмотреть с точки зрения восходящей, нисходящей и линейной (однородной) детализации. А именно, запись от 46 г. указывает на голод в Сирии, описанный в книге «Actus Apostolorum» (нарастающая (восходящая) детализация по отношению к более ранним записям); в записи от 975 г. упоминается лишь факт того, что в следующем году был голод (нисходящая детализация по отношению к более ранним записям);



в записях от 976 и 1005 гг. свидетельствуется голод среди английской нации (линейная (однородная) детализация). Приведем краткие древнеанглийские записи, построенные согласно данной формуле: 46 «Her <...> 7 on þys ylcan geare gewearð se mycela hunger on Siria þe Lucas recð on þare boc Actus Apostolorum» («Здесь <...> и в этом же году был сильный голод в Сирии, о котором говорит Лука в книге “Actus Apostolorum”»); 975 «Her <...> 7 com þa on ðam æftan geare swuðe mycel hungor <...>» («Здесь <...> и пришел в следующем году страшный (сильный) голод <...>»); 976 «Her on þys geare wæs se miccla hungor on Angelcynne» («Здесь в этом году был страшный (сильный) голод среди английской нации») и запись за 1005 г. «Her on þissum geare wæs se micla hungor geond Angelcyn <...>» («Здесь в этом году был страшный (сильный) голод среди английской нации»).

Приведем клишированные единства, содержащие записи (1048, 1060, 1089, 1117, 1119, 1122 гг.) относительно землетрясения и строящиеся согласно клише «(Her on þisum geare) wæs mycel eorðbifung ofer / on» («(Здесь в этом году) было сильное (страшное) землетрясение»). В данных формульных компонентах мы находим следующие тематические ряды: ряды с линейной (однородной) детализацией: так, в записи от 1048 г. («Her on þisum geare wæs mycel eorðstyrung wide on Englalande <...>» («Здесь в этом году было сильное (страшное) землетрясение по всей Англии <...>»)) указывается на факт землетрясения на всей территории Англии, а в записи от 1060 г. («On þisan gere wæs micel eorðdyne on Translatione Sancti Martini <...>» («Здесь в этом году было сильное (страшное) землетрясение (из перевода Святого Мартина) <...> »)) – на факт землетрясения из перевода Святого Мартина, в записях нет большей детализации. Ряды с восходящей детализацией: причем детализация нарастает по мере пройденных лет, т. е. в записи от 1117 г. можно обнаружить больше детальной информации, чем в записи от 1089 г. Так, в записи за 1089 г. фиксируется, где и когда было землетрясение, указывается, что год был неурожайным, поэтому люди собирали урожай примерно на День Святого Мартина или даже позже. В 1117 г. также констатируется, что год был неурожайным (но уже по причине дождей), описывается место и дата землетрясения, а также ущерб, который был им нанесен. Ряды с нисходящей детализацией: в записи за 1119 г. уже нет того нарастания информации, которое встречалось в ранних записях. Здесь фиксируется лишь, когда и где было землетрясение: 1089 «On þysem geare <...> Swilce eac gewarð ofer eall Engleland mycel eorðstyrunge. on þone dæg iii IDus Augustus. 7 wæs swiðe lætsum gear on corne. 7 on ælces cynnes wæstmum. swa þæt manig men gæron heora corn onbutan Martines mæssan. 7 gyt lator» («В этом году <...> также случилось по всей Англии сильное (страшное) землетрясение на третьи иды августа; и это был не очень урожайный год для хлебной культуры и всех сортов фруктов. Таким образом, многие люди собирали урожай хлебной культуры и фруктов примерно на День Святого Мартина

или даже позже»); 1117 «Eall þis gear <...> And on Octabus sancti Johannis Evangelæ wæs seo mycele eorðbyfung on Lumbardige. for hwan manega mynstras 7 turas. 7 huses gefeollon. 7 mycelne hearman on mannan gedydon. Ðis wæs swyðe byrstful gear on corne. þurh þa renas þe forneh ealles geares ne geswicon <...>» («Все в тот год <...> и на восьмой день после праздника Святого Иоанна Евангелиста было сильное (страшное) землетрясение в Ломбардии; в результате которого многие кафедральные соборы, административные центры районов и дома разрушились; и это причинило много вреда людям. Это был очень губительный год для хлебной культуры по причине дождей, которые не прекращались почти весь год <...>»); 1119 «Ðis gear <...> On sancte Michaelæs mæsseæfen wæs mycel eorðbyfung on suman steodan her on lande. þeah swyðost on Gloweceastrescire. 7 on Wigreceastrescire <...>» («Тот год <...> на канун Дня Архангела Михаила было сильное (страшное) землетрясение в некоторых частях страны, особенно в Глостершире и в Вустершире <...>»). Ряды с восходящей детализацией: в записи от 1122 г. обнаруживается нарастание информации, т. е. указывается, где и когда было землетрясение, также здесь присутствует клише «(swyðe) mycel wind(as) on...» («очень сильный ветер в...») 3.6.5.), которое относится к другому формульному комплексу: 1122 «On þis gear <...> 7 þes niht viii kalendæ Augusti wæs swyðe micel eorðdyne ofer eal Sumersetescire 7 on Gleawecestrescire. Siððon on þæs dæi vi idus Septembris þet wæs on sancte Mariæ messedæi. þa wearð swyðe mycel wind fram þa undern dæies to þa swarte nihte <...>» («В тот год <...> И ночью на 13-е календы августа было сильное землетрясение по всему Сомерсетширу и Глостерширу. После этого на 6-е иды сентября, которые были на день мессы Святой Марии, был очень сильный ветер с утра и до темной ночи <...>»).

Отметим также, что в следующих записях датировка событий привязывается к христианским праздникам, в данном случае имена собственные выступают в качестве ориентира во времени: 1089 г. («Martines mæssan» («День Святого Мартина»); 1117 г. «on Octabus sancti Johannis Evangelæ» («на восьмой день после праздника Святого Иоанна евангелиста»); 1119 г. «on sancte Michaelæs mæsseæfen» («в канун Дня Архангела Михаила»); 1122 г. «on sancte Mariæ messedæi» («на день мессы Святой Марии»).

Древнеанглийские записи имеют в своей основе клишированные единства, содержащие информацию относительно сильных ветров (1039, 1114 и 1122 гг.) «(swyðe) mycel wind(as) on...» («очень сильный ветер в...»). В этих формульных / клишированных компонентах можно обнаружить тематические ряды с восходящей детализацией по сравнению с более ранними записями (контексты расширяются за счет дополнительной информации). Запись от 1039 г. констатирует лишь факт того, что в этом году был сильный ветер; в записи за 1114 г. уже указывается, в какое время года был сильный ветер; запись 1122 г. повествует о том, в какой день недели и когда именно был ветер, а также о том, какие были последствия. Об-

ратимся к записям: 1039 «Her com se mycla wind <...>» («Здесь был (случился) сильный ветер <...>»); 1114 «On þison geare <...> Þises geares wæron swiðe mycele windas on Octobris monðe <...>» («В этих годах <...> В этом году, в октябре месяце, были очень сильные ветра»); 1122 «On þis geare <...> 7 þæræfter þe Tywesdæi æfter Palmes Sunendæi wæs swiðe micel wind on þæt dæi xi kalendæ Aprilis. Þæræfter comen feale tacne widehwear on Englaland 7 feole dwild wearen geseogen 7 geheord <...>» («Здесь в этот год <...> и после этого во вторник, после Вербного Воскресенья был очень сильный ветер на 11-е календы апреля. Впоследствии много знаков появилось по всей Англии, и много предзнаменований было увидено и услышано <...>»).

В вышеприведенных записях мы отмечаем потерю культурного нексуса в рамках одной формулы, обозначающей разные явления с сохранением неизменного предиката – «тип Г»: «(Her on þisum geare) wæs mycel eogðbifung ofer / on» («Здесь в этом году было сильное (страшное) землетрясение»); «Her on þys geare (wæs) se (miccla) hungor» («Здесь в этом году (был) (страшный (сильный)) голод»); «(swiðe) mycel wind(as) on...» («Очень сильный ветер в...»). Следовательно, в этих формульных и клишированных единствах мы обнаруживаем тернарные регистры: землетрясение, голод и ветер.

Клишированные единства включают в себя записи, повествующие о пожарах. Информация об этих событиях передается в клишированном выражении «forbearn se burch on (of)...» («был сожжен город в...»). Заметим, что предложения (за 1122 и 1123 гг.), заключающие в себе данную информацию, заканчиваются точной датой на латинском языке. В обеих записях фиксируется информация о сожжении городов и о дальнейших последствиях, однако в записи за 1122 г. помимо вышеприведенной формулы встречается еще и клише «(swiðe) mycel wind(as) on...» («очень сильный ветер в...»). Приведем данные записи: 1122 «On þis geare <...> 7 on þone lententyde þær toforen forbearn se burch on Gleaweceastre. Þa hwile þe þa munecas sungen þære messe. 7 se dæcne hafde ongunnan þone godspel Preteriens Ihesu. þa com se fir on ufenweard þone stepel. 7 forbearnde ealle þe minstre. 7 ealle þa gersumes þe þær binnen wæron for uton feawe bec. 7 .iii. messehakeles. þet wes þes dæies viii idus Martii. 7 þæræfter þe Tywesdæi æfter Palmes Sunendæi wæs swiðe micel wind on þæt dæi xi kalendæ Aprilis <...>» («В тот год <...> на Четырдесятницу город Глостер был сожжен, в это время монахи пели на литургии, и дьякон начал Евангелие “Præteriens Jesus”, как огонь начал сходить с верхней части колокольни и полностью сжег всю монастырскую церковь и все богатства, которые были там, за исключением нескольких книг и трех одеяний для литургии. Это было на восьмые иды марта. И после этого во вторник, после Вербного Воскресенья был очень сильный ветер на 11-е календы апреля <...>»); 1123 «On þisum geare <...> Ðes ylce geares ær se biscop of Lincolne com to his

biscoprice forbearn eall meast se burh of Lincolne. 7 micel ungerime folces wæpmen 7 wimmen forburnen. 7 swa mycel hearm þær wæs gedon swa nan man hit cuðe ofer secgen. þet wæs þes dægес xiiii kalendæ Iunii» («В этом году <...> В этом же году перед тем, как епископ Линкольна пришел в епархию, почти весь город Линкольн был сожжен, и несчетное количество людей было уничтожено, мужчины и женщины; и так много вреда там совершилось, что никто не мог знать или рассказать об этом. И это было на 14-е календы июня»).

Следующие клишированные единства, отражающие смену века, заключают в себе простое клишированное выражение «hund gæra» («сотый год»). Встречается данное клише в «Англосаксонских хрониках» лишь дважды: в 200 и 300 гг. В данном формульном компоненте имеется лишь тематический ряд с линейной (однородной) детализацией. Приведем примеры: «Twa hund gæra» («200 год») и «Freo hund gæra» («300 год»). В этих примерах мы отмечаем изменчивость формулы по «типу В», т. е. образование инновационных формул на базе архаической синтагмы. Однако такой тип изменчивости является маргинальным в рассматриваемой тематической группе.

Итак, благодаря анализу клишированных и формульных выражений, присутствующих в «Англосаксонских хрониках», стало очевидным, что в аспекте передачи информации с возрастанием летоисчисления детализируется и характер формульных и клишированных выражений, увеличивается объем записей. Формулы связаны с появлением инновационных описаний, для которых характерна большая детализация. Таким образом, происходит нарастание количества информации. Отмеченная нами тенденция свидетельствует о более общем направлении в передаче информационных моделей, в отличие от сиюминутных (коммуникативных) посланий. Формульный / клишированный анализ показал, что формулы появились в целях коммуникации в устной культуре и закрепились в текстах в качестве средства передачи во времени и пространстве. Слово начинает обрастать связями с другими словами и образовывать контексты коммуникативного плана для цели устной коммуникации. Из четырех возможных типов трансформации в рамках микромотивов в «Англосаксонских хрониках» были найдены только три типа трансформации («типы Б, В, Г»), «тип А» в рукописях не представлен. Не исключено, что «тип А» существует в самой традиции, однако для ее обнаружения необходимо тестировать формулы «Англосаксонских хроник» на базе других жанров. Таким образом, (древне)английская традиция в аспекте формульных / клишированных выражений является интереснейшим полигоном для дальнейших исследований, а данная работа предполагает продолжение анализа этого феномена.

**Список литературы**

Англосаксонская хроника / Пер. с др.-англ. З. Ю. Метлицкой. СПб.: Евразия, 2010. 282 с.

Дебре Р. Введение в медиологию / Пер. с фр. Б. М. Скуратова. М.: Праксис, 2010. 368 с.

Гимон Т. В. Историописание раннесредневековой Англии и Древней Руси: сравнительное исследование. М.: Рус. фонд содействия образованию и науке, 2011. 696 с.

Гимон Т. В., Метлицкая З. Ю. Хронологические указания Англо-Саксонской хроники: конец IX – первая половина XII в. // Древнейшие государства Восточной Европы. 2006 год: пространство и время в средневековых текстах / Отв. ред. Г. В. Глазырина. М., 2010. С. 331–335.

Метлицкая З. Ю. Историческое сознание англосаксонских анналистов IX–XI веков: Дисс. ... канд. ист. наук. 2005. URL: <http://www.dissercat.com/content/istoricheskoe-soznanie-anglosaksonskikh-annalistov-ix-xi-vekov-po-materialam-anglosaksonskoi>

Проскурина С. Г. Древнеанглийская пространственная лексика концептуализированных областей: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1990.

Проскурина А. В. Коммуникация и передача как формы лингвокультурного трансфера (на материале древнеанглийских памятников VII–XI вв. и текстов Библии): Дисс. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2015.

Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию / Пер. с фр. А. А. Холодовича. М.: Прогресс, 1977. 696 с.

**Article metadata**

*Title:* Communication and transference of information as forms of linguo-cultural transference (based on formulae and clichéd phrases of the Anglo-Saxon Chronicle)

*Author:* A. V. Proskurina

*Author's e-mail:* a.vyacheslavovna@gmail.com

*Author affiliation:* Novosibirsk State Technical University

*Abstract.* The current article deals with the dichotomy communication – transference with respect to the earlier opened dichotomy synchrony-diachrony. «Communication» and «transference» play a significant role in preserving non-genetic data. The transference is considered to be a cognitive process, which is aimed at storing information in generations. The author points out that in the course of analysis formulaic phrases were classified into the following thematic patterns: 1. Authority; 2. Faith; 3. Death; 4. Battle; 5. Natural calamities. It is worth noting that according to the used vocabulary, which changes the structure of formulae and clichéd phrases, each group is classified into a subgroup. In the current article formulae and clichéd phrases of the Anglo-Saxon Chronicle

(based on the thematic group «Natural calamities») has been shown by the author for the first time ever.

*Key terms:* communication, transference, linguocultural transference, formulae and cliched phrases, natural calamities.

*Reference literature (in transliteration):*

Anglosaksonskaia hronika [Anglo-Saxon chronicle] / Per. s dr.-angl. Z. Ju. Metlickoj. SPb.: Evrazija, 2010. 282 s.

Debre R. Vvedenie v mediologiju [Introduction into medialogy] / Per. s fr. B. M. Skuratova. M.: Praksis, 2010. 368 s.

Gimon T. V. Istoriiopisanie rannesrednevekovoj Anglii i Drevnej Rusi: sravnitel'noe issledovanie [Historic description of early medieval England and Old Russia: comparative study]. M.: Rus. fond sodejstvija obrazovaniju i nauke, 2011. 696 s.

Gimon T. V., Metlickaja Z. Ju. Hronologicheskie ukazaniia Anglo-Saksonskoj hroniki: konec IX – pervaja polovina XII v. [Chronological indication of Anglo-Saxon chronicle: the end of IX-the first half of XII century] // Drevnejshie gosudarstva Vostochnoj Evropy. 2006 god: prostranstvo i vremja v sredne-vekovyh tekstah / Otv. red. G. V. Glazyrina [Ancient states of Eastern Europe. 2006: space and time in medieval texts / Ed. G. V. Glazyrina]. M.: Rus. fond sodejstvija obrazovaniju i nauke, 2010. S. 331–335.

Metlickaja Z. Ju. Istoricheskoe soznanie anglosaksonskih annalistov IX–XI vekov [Historic consciousness of Anglo-Saxon annalists IX-XI century]: Diss. ... kand. ist. nauk. 2005. URL: <http://www.dissercat.com/content/istoricheskoe-soznanie-anglosaksonskih-annalistov-ix-xi-vekov-po-materialam-anglosaksonskoi>

Proskurin S. G. Drevneanglijskaja prostranstvennaja leksika konceptualizirovannyh oblastej [Old English spatial lexis of conceptualized domains]: Diss. ... kand. filol. nauk. M., 1990.

Proskurina A. V. Kommunikacija i peredacha kak formy lingvokul'turnogo transfera (na materiale drevneanglijskih pamjatnikov VII–XI vv. i tekstov Biblii) [Communication and transfer as forms of linguocultural transfer]: Diss. ... kand. filol. nauk. Novosibirsk, 2015.

Sossjur F. de. Trudy po jazykoznaniju [Works on linguistics] / Per. s fr. A. A. Holodovicha. M.: Progress, 1977. 696 s.

Узуальная и окказиональная фразеология  
в пьесах А. П. Чехова \*

А. С. Бут

ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ РАН, МОСКВА

*Аннотация.* Статья посвящена описанию узуальных и окказиональных фразеологизмов в языке пьес А. П. Чехова. Особое внимание уделяется раскрытию функции фразеологизмов в передаче основных смыслов чеховских произведений, в репрезентации концептуального содержания художественного произведения. Фразеологические единицы (ФЕ) являются особым средством проявления языковой личности автора; они позволяют полнее описать характерные черты идиостиля А. П. Чехова, раскрыть особенности мировоззрения писателя и их соотношение с концептосферой русской культуры. В статье приведены и описаны примеры функционирования ФЕ в текстах, рассмотрен характер индивидуально-авторского варьирования ФЕ в пьесах.

*Ключевые слова:* узуальная фразеология, окказиональная фразеология, пьеса, А. П. Чехов.

УДК 811.161.1

---

\* Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда (проект № 14-28-00130 «Лингвистические технологии во взаимодействии гуманитарных наук») в Институте языкознания РАН.

*Контактная информация:* Бут Анна Сергеевна, кандидат филологических наук, научный сотрудник Института языкознания РАН (Большой Кисловский пер., 1/12, Москва, 125009, Россия; anna\_booth@mail.ru)

В языке чеховских произведений заметное место занимает узуальная фразеология (устойчивые выражения разных типов – фразеологизмы, паремии, крылатые выражения и др.). Они являются особым средством проявления языковой личности автора, позволяют выявить характерные черты идиостиля А. П. Чехова, раскрыть особенности мировоззрения писателя и их соотношение с концептосферой русской культуры. См., к примеру, фразеологизмы: «щекотливый вопрос», «пошла плясать губерния», «с руками и ногами», «как прошлогодний снег», «как по маслу»; паремии: «Лебедев. <...> А нынешние... (Машет рукой.) Не понимаю... Ни богу свечка, ни черту кочерга. <...>», «На бедного Макара все шишки валяются», «Кошке смех, мышке слёзы»; крылатые выражения: «где оскорблённому есть чувству уголок», «что станет говорить Княгиня Марья Алексевна» (А. С. Грибоедов), «Что-то слышится родное в звонких песнях ямщика!..», «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой» (А. С. Пушкин), «А на лбу роковые слова: продается с публично торгов!» (Н. А. Некрасов), «Шабельский. <...> Я такой же мерзавец и свинья в ермолке, как все. <...>» (Н. В. Гоголь) и др.

Наряду с узуальными фразеологизмами в произведениях Чехова довольно часто встречаются окказиональные фразеологические единицы (ФЕ). Особенности их использования, а также присущее писателю словотворчество делают актуальным обращение к вопросу авторской фразеологии А. П. Чехова.

О том, что ФЕ при речевом употреблении не остаются статичными ни в формальном, ни в смысловом плане, писали многие лингвисты (см., например: [Диброва, 1979; Жуков, 1986; Мелерович, 1986] и др.). Одним из первых на «текучесть» и «неопределенность» границ ФЕ в индивидуальном употреблении указал В. В. Виноградов [1977, с. 120].

Фразеологизмам свойственны «тенденция к постоянству лексического состава и тенденция к видоизменению его» [Жуков, 1986, с. 169]. Трансформация ФЕ обусловлена их функционально-семантическими свойствами и особенностями авторского употребления в речи. Так, ФЕ, функционирующая в речи, «представляет собой совокупность разного типа вариантных форм, где переплетаются общеупотребительные и индивидуально-речевые образования, но все они возникают на базе системных отношений в языке» [Диброва, 1979, с. 64].

Н. М. Шанский отмечал, что поскольку «стилистическое использование фразеологических оборотов писателями и публицистами всегда является



творческим», то «в стилистических целях фразеологизмы могут употребляться как без изменений, так и в трансформированном виде, с иным значением и структурой или новыми экспрессивно-стилистическими свойствами» [Шанский, 1985, с. 151].

Невзирая на большое количество работ, посвященных авторскому преобразованию ФЕ, среди исследователей нет единого взгляда на классификацию трансформаций и достаточно четкой и единообразной модели классификации творческого использования ФЕ. Этот факт объясняется рядом причин: во-первых, способы модификаций достаточно многочисленны, во-вторых, приемы авторских трансформаций используются не изолированно, а часто в комбинации друг с другом.

Существование разнообразных индивидуальных модификаций ФЕ приводит к тому, что в исследованиях представлены различные модели классификаций авторских трансформаций.

Часть фразеологов все существующие разновидности творческих модификаций рассматривает обособленно, отдельно друг от друга, избегая деления способов и приемов авторских преобразований на семантические, структурно-семантические и т. п. группы. Такова, например, классификация А. Н. Баранова и Д. О. Добровольского (2008).

Согласно А. Н. Баранову и Д. О. Добровольскому (авторы рассматривают только идиомы), к авторским идиомам следует относить только такие выражения, «которые либо созданы данным автором и не употребляются вне контекста его произведений, либо, будучи обычными идиомами соответствующего языка, структурно и содержательно трансформированы» [Баранов, Добровольский, 2008, с. 495]. В работе выделены типы авторского употребления идиом, которые А. Н. Баранов и Д. О. Добровольский рассматривают как основание для типологии авторской идиоматики: авторские лексические модификации идиомы; авторские грамматические трансформации; авторские семантические модификации идиомы; авторские фреквенталии; авторские деархаизмы; собственно авторские идиомы [Там же].

В работах ряда авторов представлены классификации, перечисляющие виды творческих модификаций с подразделением их на две группы: изменения в семантике и изменения в форме ФЕ (см., например, исследование А. И. Молоткова [1977]).

Подробнее остановимся на классификации, предложенной А. М. Мелеровичем и В. М. Мокиенко. Исследователи выделяют разные типы авторских изменений ФЕ. Так, все индивидуально-авторские трансформации ФЕ они разделяют на семантические, т. е. «семантико-стилистические преобразования, не затрагивающие лексико-грамматическую структуру ФЕ» [1997, с. 17], и структурно-семантические – «смысловые преобразования, сопряженные с изменением лексического состава и / или грамматической формы ФЕ» [Там же, с. 23]. Авторы выделяют 4 способа семантической

трансформации: приобретение фразеологизмом дополнительного семантического оттенка; переосмысление ФЕ (изменение смыслового содержания); количественные и качественные изменения коннотативного содержания ФЕ; различные виды преобразования, основанные на образности ФЕ. Все структурно-семантические трансформации разделены на преобразования, которые не приводят к нарушению тождества ФЕ (изменение компонентного состава и расположения компонентов, переход утвердительных форм в отрицательные и наоборот и т. п.), и преобразования, в результате которых возникают окказиональные фразеологизмы.

Кроме бинарных классификаций существуют многокомпонентные классификации преобразований ФЕ. Например, в словаре «Культура русской речи» [2007] трехчленная классификация включает такие авторские типы преобразований, как изменение лексического состава при сохранении общего значения ФЕ; изменение значения ФЕ при сохранении лексического состава, но при использовании ФЕ в необычном для нее окружении; изменение лексического состава и значения ФЕ [Там же, с. 19–20].

Так, вне зависимости от узкого или широкого понимания фразеологии, положенного в основу классификации способов преобразований ФЕ, ученые сходятся в том, что следует относить к авторской фразеологии: это окказиональные варианты узуальных ФЕ и окказиональные фразеологизмы, получившиеся в результате индивидуально-авторского преобразования ФЕ.

Необходимо также отметить, что каждый писатель пользуется фразеологией по-своему. А. М. Мелерович пишет, что «системность и нормативность приемов окказионального преобразования ФЕ, выявляемая в аспектах языка и речи, сочетается с индивидуально-авторской, творческой их реализацией» [1986, с. 107].

Когда разрабатывают и создают авторский словарь, то обычно имеют в виду все типы устойчивых выражений. В авторском словаре должен отражаться, в идеале, весь фразеологический фонд языка писателя. Так, например, см. «Словарь языка Михаила Шолохова» (2005), в который составители включили не только авторскую лексику и фразеологию, но и разговорную лексику и фразеологию различных форм народной речи, хронологические пласты лексики и фразеологии, диалектную лексику и фразеологию. Особый интерес представляют авторские словари, объект описания в которых – только и исключительно устойчивые выражения, использованные писателем как в исходном, так и в преобразованном виде. См., например, словари фразеологизмов в творчестве В. М. Шукшина [Соловьева, 2004], В. С. Высоцкого [Уваров, 2007] и др. В отношении полного словаря языка А. П. Чехова скажем, что работа над такого типа словарем еще ведется, изданными на данный момент являются разного рода частотные словари, см. «Частотный словарь рассказов А. П. Чехова» [Гребенников, 1999] и «Частотный грамматико-семантический словарь языка худо-

жественных произведений А. П. Чехова с электронным приложением» [2012].

В текстах А. П. Чехова много придуманных им выражений, которые используются в речи или текстах других авторов. Например, в письме (к старшему брату Ал. П. Чехову 11 апреля 1889 г.) А. П. Чехов излагает свои требования к новой драме, в числе которых было: «Краткость – сестра таланта» [Чехов, 1976, П III, с. 188]. В «Большом словаре русских пословиц» зафиксирована эта единица с пометой «афоризм А. П. Чехова» [Мокиенко и др., 2010, с. 450]. Или реплика Лопахина из пьесы «Вишнёвый сад», ставшая впоследствии крылатым выражением: «Всякому безобразию есть своё приличие» [Чехов, 1978, С XIII, с. 226].

Понять, является ли тот или иной фразеологизм в тексте А. П. Чехова авторским и принадлежит ли вариант фразеологизма писателю, позволяет диахронический анализ и обязательная сверка с максимально полными фразеологическими словарями. Заметим, что в целях сравнения языковых данных и подтверждения выводов необходимо проводить поиск в Национальном корпусе русского языка (НКРЯ). Максимальный охват языкового материала и возможность сопоставления текстов различных авторов и разного времени служат надежности полученных результатов.

Так, в одноактной пьесе «Медведь» помещик Смирнов употребляет фразеологизм *вылететь в трубу вверх ногами*:

Смирнов. А у меня теперь такое настроение, что если я завтра не заплачу процентов, то должен буду *вылететь в трубу вверх ногами*. У меня опишут имение! [Чехов, 1976, С XI, с. 299].

В данной реплике мы видим пример контаминации ФЕ, приема окказионального преобразования ФЕ, когда происходит объединение нескольких фразеологизмов. Так, в окказиональном фразеологизме представлены все узуальные фразеологизмы полностью, без опущения компонентов: *вылететь в трубу* ‘совершенно разориться на каком-нибудь неудачном деле, предприятии, в результате проигрыша’ [ФСРЛЯ, 1997, с. 121], ‘разориться, обанкротиться’ [Мокиенко, Никитина, 2008, с. 671], ‘совсем разоряться, оставаться без денег’ (несов. в.) [ФСРЯ, 1978, с. 91], ‘разориться’ [Бирх и др., 1998, с. 574] и *вверх ногами* ‘в перевёрнутом, опрокинутом положении; перевернув, опрокинув, поставив и т. п. низом вверх’ [ФСРЯ, 1978, с. 56], ‘низом вверх; в перевёрнутом положении’ [БФСРЯ, 2006, с. 105]. (Ср. с *вверх тормашками* ‘кувырком, через голову, вверх ногами’ [Мокиенко, Никитина, 2008, с. 667], ‘в перевёрнутом, опрокинутом положении; перевернув, опрокинув, поставив и т. п. низом вверх’ [ФСРЯ, 1978, с. 57], ‘кверху ногами, в опрокинутом положении’ [БФСРЯ, 2006, с. 103]).

Значение данного окказионального фразеологизма формируется в результате суммирования репрезентированных узуальных ФЕ. Так, ФЕ *вы-*

*лететь в трубу* 'разориться' и ФЕ *вверх ногами*, «содержащая пространственную метафору, в которой «неправильное» расположение предмета в пространстве или на плоскости, нередко искажающее его суть или делающее его непригодным к использованию, уподобляется «перестановке» местами его верхней и нижней части» [БФСРЯ, 2006, с. 105], позволяют сформулировать общее толкование для окказиональной ФЕ 'разориться и потерпеть полный крах'.

Данный окказиональный фразеологизм обладает повышенной экспрессивностью, что дополняет речевую характеристику чеховского Смирнова и создает особый стилистический эффект (эффект каламбура).

Из этой же пьесы приведем другой пример окказионального фразеологизма:

Смирнов. <...> Нет, какова логика! Человеку нужны до зарезу деньги, впору вешаться, а она не платит, потому что, видите ли, не расположена заниматься денежными делами!.. Настоящая женская, *турнирная логика!* <...> [Чехов, 1976, С XI, с. 301-302].

В данном примере мы видим, что на базе узуальной ФЕ была образована окказиональная ФЕ посредством замены компонента. Так, достаточно привычная в функционировании и зафиксированная во фразеологическом словаре ФЕ *женская логика* 'суждения, основанные не на доводах рассудка, а на чувстве, отличающиеся отсутствием строгой логичности' [ФСРЛЯ, 1997, с. 356] приобретает иной вид – *турнирная логика*. Окказиональная замена компонентов осуществляется на основе семантического сходства коррелятов, которая в данном примере произошла на основе актуализации гиперо-гипонимической связи фразеологического компонента и свободно-го слова. Слово *турнирная* соотносится со словом *женская* как гипоним и гипероним на основе метонимического переноса, при котором актуализируются различные ассоциации и возникает семантическое сходство фразеологического компонента и заместителя. См. слово *турнир*, предмет исключительно женского гардероба: «модная в конце 19 в. принадлежность женского туалета в виде подушечки, подкладываемой под платье сзади ниже талии для придания фигуре пышности» [МАС, 1988, Т. 4, с. 428].

В пьесе «Иванов» доктором Львовым употребляется образное выражение – фразеологизм *свиное гнездо*. См.:

Анна Петровна. <...> И начинаю я также удивляться несправедливости людей: почему на любовь не отвечают любовью и за правду платят ложью? Скажите: до каких пор будут ненавидеть меня отец и мать? Они живут за пятьдесят верст отсюда, а я день и ночь, даже во сне, чувствую их ненависть. А как прикажете понимать тоску Николая? Он говорит, что не любит меня только по вечерам, когда его гнетет тоска. <...> Какие у меня страшные мысли!.. <...>

Львов. <...> Нет, я... я удивляюсь, удивляюсь вам! Ну, объясните, рас- толкуйте мне, как это вы, умная, честная, почти святая, позволили так нагло обмануть себя и затащить вас в это *совиное гнездо*? Зачем вы здесь? Что общего у вас с этим холодным, бездушным... но оставим вашего мужа! – что у вас общего с этою пустою, пошлою средой? <...> Объясните же мне, к чему вы здесь? Как вы сюда попали?.. [Чехов, 1978, С XII, с. 21].

ФЕ *совиное гнездо* ни в словарях, ни в произведениях других авторов чеховского периода не обнаруживается (в том числе, по данным НКРЯ), тем самым данная ФЕ может считаться авторским фразеологизмом.

Возможно, чеховское выражение является окказиональным вариантом узуальной ФЕ *осиное гнездо*, когда «в той или иной степени меняется компонентный состав» [Баранов, Добровольский, 2008, с. 496]. В данном случае произошло преобразование фразеологизма *осиное гнездо* ‘о жилище, скопище общественно вредных, опасных людей’ [ФСРЛЯ, 1995, с. 144; Мокиенко, Никитина, 2008, с. 132], ‘общество злобных людей, тревожить которое небезопасно’ [Бирих и др., 1998, с. 116].

Не останавливаясь на сказанном, рассмотрим образ чеховского фразеологизма на том культурном фоне, о котором писала В. Н. Телия. Думается, что в основе его внутренней формы есть связь с ФЕ *дворянское гнездо* ‘о русской помещицкой усадьбе, где живут патриархально, по старинному семейному укладу’ [Там же]. См. произведения И. С. Тургенева, М. Е. Салтыкова-Щедрина, И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого и др. Понятие «дворянское гнездо», возникнув как наименование жилья (компонент *гнездо* ‘жильё’ [Михельсон, 1997, с. 201]), впоследствии стало отражением судьбы рода, семьи (иногда нескольких поколений). Поскольку «ключевые слова-компоненты фразеологизма изначально являются знаками вербального кода культуры» [Ковшова, 2016, с. 175], отметим, что компонент *гнездо* указывает на то, что в этом выражении заложена идея объединения, сплочения близких и родных людей.

В образе фразеологизма А. П. Чехова компонент *осиное* преобразован на *совиное* не только и не столько из-за созвучия этих слов, сколько для выражения важнейших смыслов, созвучных чеховскому видению разрушающихся *дворянских гнёзд*, в которых люди не живут, а спят. При общем сохранении семантики ‘скопище вредных, опасных людей’ к смыслу выражения *совиное гнездо* добавляется типично чеховская семантика пустоты, пошлости среды, в которой оказывается героиня пьесы «Иванов». Поскольку сова как хищная птица, ведущая сумеречный и ночной образ жизни, в мифологии олицетворяет силы тьмы и символизирует запустение, уединение и др., компонент *совиное* позволяет сформулировать значение ФЕ *совиное гнездо* как ‘объединение исполненных злобы по отношению друг к другу и враждебно настроенных людей’. Ср. *осиное гнездо* ‘о скопище неприятных, исполненных злобы по отношению друг к другу или общественно вредных, враждебно настроенных людей, об их жилище, ме-

стонахождении и т. п.' [МАС, 1986, Т. 2, с. 646]. Таким образом, при анализе авторской фразеологии особенно необходима «интерпретация собственно языковых знаков (в частности – фразеологизмов) в содержательном пространстве этих культурных знаков» [Телия, 1996, с. 253].

Речь чеховских героев полна фразеологии, в том числе такой, которую принято исследовать как дискурсивные элементы. Так, в пьесе «Вишнёвый сад» одним из ярких второстепенных героев является Епиходов. Характеристикой образа героя становятся особенности его речи, которая избыточно витиевата и запутана лишними оборотами. Приведем пример реплики Епиходова:

Епиходов. Несомненно, может, вы и правы. (*Вздыхает.*) Но, конечно, если взглянуть с точки зрения, то вы, позволю себе так выразиться, извините за откровенность, совершенно привели меня в состояние духа. Я знаю свою фортуна, каждый день со мной случается какое-нибудь несчастье, и к этому я давно уже привык, так что с улыбкой гляжу на свою судьбу. Вы дали мне слово, и хотя я... [Чехов, 1978, С XIII, с. 237].

В данном случае произошла метаязыковая модификация ФЕ – метаязыковые заставки, или метакоммуникативное обрамление ФЕ (по Д. О. Добровольскому, Н. В. Любимовой), указывают на «некую смену кода, т. е. говорящий вставляет их [метаязыковые заставки] перед употреблением иностилевых или несвойственных ему слов и выражений» [Дронов, 2015, с. 139].

Приведенные примеры показывают, что в чеховских текстах присутствует окказиональная фразеология – ФЕ, которые были подвержены индивидуально-авторской обработке (замена или добавление компонентов, создание фразеологических единиц на базе уже существующих в языке и др.). Анализ авторской фразеологии для исследователей художественного текста представляет значительный интерес, поскольку передает представление писателя о мире и необходим для создания авторских словарей, которые «отражают в своей основной массе языковое сознание, языковую картину мира отдельной творческой личности» [Шестакова, 2011, с. 31]. В настоящее время наблюдается повышенный интерес к идиоглоссариям классиков русской литературы, в связи с чем описание авторской фразеологии А. П. Чехова позволит приблизиться к созданию соответствующего по жанру словаря языка этого выдающегося писателя.

### Список литературы

Баранов А. Н., Добровольский Д. О. Аспекты теории фразеологии. М.: Знак, 2008. 656 с.

*Бирих А. К., Мокиенко В. М., Степанова Л. И.* Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник. СПб.: Фолио-Пресс, 1998. 704 с.

БФСРЯ – Большой фразеологический словарь русского языка. Значение. Употребление. Культурологический комментарий / Отв. ред. В. Н. Телия. М.: АСТ-Пресс книга, 2006. 784 с.

*Виноградов В. В.* Основные понятия русской фразеологии как лингвистической дисциплины // Виноградов В. В. Лексикология и лексикография. Избр. тр. М.: Наука, 1977. С. 118–140.

*Гребенников А. О.* Частотный словарь рассказов А. П. Чехова / Сост. А. О. Гребенников; под ред. Г. Я. Мартыненко. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. 172 с.

*Диброва Е. И.* Вариантность фразеологических единиц в современном русском языке. Ростов н/Д: Изд-во Ростов. ун-та, 1979. 192 с.

*Дронов П. С.* Общая лексикология. М.: Языки славянской культуры, 2015. 224 с.

*Жуков В. П.* Русская фразеология. М.: Высш. шк., 1986. 310 с.

*Ковишова М. Л.* Лингвокультурологический метод во фразеологии: коды культуры. 3-е изд. М.: ЛЕНАНД, 2016. 456 с.

Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник / Под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева и др. 2-е изд., испр. М.: Флинта: Наука, 2007. 840 с.

МАС – Словарь русского языка: В 4 т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А. П. Евгеньевой. 3-е изд., стереотип. М.: Рус. яз., 1985–1988.

*Мелерович А. М.* К вопросу о системной обусловленности индивидуально-авторских преобразований семантической структуры фразеологических единиц // Фразеологизмы в системе языковых уровней: Сб. науч. тр. Л.: Изд-во ЛГПИ, 1986. С. 104–113.

*Мелерович А. М., Мокиенко В. М.* Введение // Фразеологизмы в русской речи. Словарь. М.: Русские словари, 1997. С. 3–44.

*Михельсон М. И.* Русская мысль и речь: своё и чужое: Опыт русской фразеологии: Сборник образных слов и иносказаний: В 2 т. М.: ТЕРРА, 1997. Т. 1. 800 с.

*Мокиенко В. М., Никитина Т. Г.* Большой словарь русских поговорок. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2008. 784 с.

*Мокиенко В. М., Никитина Т. Г., Николаева Е. К.* Большой словарь русских пословиц. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. 1024 с.

*Молотков А. И.* Основы фразеологии русского языка. Л.: Наука, 1977. 284 с.

*Соловьева А. Д.* Фразеологический словарь языка В. М. Шукшина // Творчество В. М. Шукшина: Энциклопедический словарь-справочник / Науч. ред. А. А. Чувакин. Барнаул, 2004. Т. 1: Филологическое шукшино-

ведение. Личность В. М. Шукшина. Язык произведений В. М. Шукшина. С. 207–330.

*Телия В. Н.* Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Языки русской культуры, 1996. 288 с.

*Уваров Н. С.* Фразеологизмы в творчестве Владимира Высоцкого: Опыт словаря: Около 4 500 фразеопотреблений. Омск: Изд-во ОмГПУ; Издательский дом «Наука», 2007. 536с.

ФСРЯ – Фразеологический словарь русского языка: Свыше 4 000 словарных статей / Сост. Л. А. Войнова, В. П. Жуков, А. И. Молотков, А. И. Фёдоров; под ред. А. И. Молоткова. 3-е изд., стереотип. М.: Рус. яз., 1978. 534 с.

ФСРЛЯ – Фразеологический словарь русского литературно языка: В 2 т. / Сост. А. И. Фёдоров. Новосибирск, 1995. Т. 1: А–М. 391 с.

Частотный грамматико-семантический словарь языка художественных произведений А. П. Чехова с электронным приложением / О. В. Кукушкина, Е. В. Суровцева, Л. В. Лапоница, Д. Ю. Рюдигер; под общ. ред. А. А. Поликарпова. М.: МАКС Пресс, 2012. 571 с.

*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1974–1983.

*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М., 1974–1982.

*Шанский Н. М.* Фразеология современного русского языка. М.: Высш. шк., 1985. 160 с.

*Шестакова Л. Л.* Русская авторская лексикография: теория, история, современность. М.: Языки славянских культур, 2011. 464 с.

#### Article metadata

*Title:* Usual and occasional phraseology in Anton Chekov's plays

*Author:* A. S. But

*Author's e-mail:* anna\_booth@mail.ru

*Author affiliation:* Institute of Linguistics of RAS

*Abstract.* Set expressions and idioms of various types are a significant part of Chekhov's oeuvre. They are a peculiar means of manifestation of the author's linguistic persona which allow to disclose the peculiarities of individual style and certain aspects of Chekhov's world view, as well as to see how the latter coincide with the Russian sphere of concepts. Alongside with the usual phraseologisms, transformed ones are quite typical for Chekhov's writings. The way they are used, as well as the word coinage so typical of Chekhov make the study of his transformed phraseology a very topical issue. Alongside with usual phraseologisms, Chekhov's plays are quite rich in transformed phraseological units (PUs). The way they are used, as well as the linguistic creativity



which is quite typical of Chekov, make this study of his authorial phraseology a topical one.

*Key terms:* usual phraseology, occasional phraseology, play, Anton Chekov.

*Reference literature (in transliteration):*

*Baranov A. N., Dobrovol'skij D. O.* Aspekti teorii frazeologii [Aspects of the theory of phraseology]. M., 2008. 656 s.

*Birih A. K., Mokienko V. M., Stepanova L. I.* Slovar russkoj frazeologii. Istoriko-etimologicheskij spravocnik [Dictionary of Russian phraseology. Historico-etymological referencebook]. SPb., 1998. 704 s.

BFSRYa – Bolshoy frazeologicheskij slovar' russkogo yazika. Znachenie. Upotreblenije. Kulturologicheskij kommentarij / Otv. red. V. N. Teliya [Large phraseological dictionary of Russian language. Meaning. Usage. Culturalogical commentary / Ed. V. N. Teliya]. M., 2006. 784 s.

*Vinogradov V. V.* Osnovnie ponyatiya russkoj frazeologii kak lingvisticheskoj discipline [The Major concepts of Russian phraseology as linguistic discipline // Vinogradov V. V. Leksikologiya i leksikografiya [Lexicology and lexicography]. M., 1977. S. 118–140.

*Grebennikov A. O.* Chastotnij slovar' rasskazov A. P. Chekhova [Frequency dictionary of Chekhov's short stories]. SPb, 1999. 172 s.

*Dibrova E. I.* Variantnost' frazeologicheskikh edinic v sovremennom russkom yazike [Variety of phraseological units in modern Russian]. Rostov-na-Donu, 1979. 192 s.

*Dronov P. S.* Obshaya leksikologiya [General lexicology]. M., 2015. 224 s.

*Gukov V. P.* Russkaya frazeologiya [Russian phraseology]. M., 1986. 310 s.

*Kovshova M. L.* Lingvokulturologicheskij metod vo frazeologii: Kodi kulturi [Linguoculturological method in phraseology: cultural codes]. M., 2016. 456 s.

Kultura russkoj rechi: Enciklopedicheskij slovar'-spravocnik / Pod red. L. Ivanova, A. Skovorodnikova, E. Shiryaeva etc. [Culture of Russian speech: encyclopedic reference dictionary]. M., 2007. 840 s.

MAS – Slovar' russkogo yazika: V 4 t. M.: Russkij yazik, 1985–1988. T. 2 [Dictionary of Russian language]. K-O. 1986. 736 s.

*Meleroich A. M.* K voprosu o sistemnoj obuslovlennosti individualno-avtorskih preobrazovanij semanticheskoi strukturi frazeologicheskikh edinic [To the question of systemic causality individual authors' transformations of semantic structure of phraseological units] // Frazeologismi v sisteme yazikovih urovnej [Phraseological units in the system of language levels]. L., 1986. S. 104–113.

*Meleroich A. M., Mokienko V. M.* Vvedenije [Introduction] // Frazeologismi v russkoj rechi. Slovar' [Phraseological units in Russian speech. Dictionary]. M., 1997. S. 3–44.

*Mihelson M. I.* Russkaya misl' i rech': Svoe i chuzhoe: Opit russkoj frazeologii: Sbornik obraznich slov i inoskazanij: V 2 t. T. 1 [Russian thought

and speech. Own and their: experience of Russian phraseology; collection of image words and allusions]. M., 1997. 800 s.

*Mokienko V. M., Nikitina T. G.* Bolshoj slovar' russkih pogovorok [Large dictionary of Russian proverbs]. M., 2008. 784 s.

*Mokienko V. M., Nikitina T. G., Nikolaeva E. K.* Bolshoj slovar' russkih poslovic [Large dictionary of Russian proverbs]. M., 2010. 1024 s.

*Molotov A. I.* Osnovi frazeologii russkogo yazika [Basics of phraseology of Russian language]. L., 1977. 284 s.

*Solovjeva A. D.* Frazeologicheskij slovar' yazika V. M. Shukshina [Phraseological dictionary of Shukshin V. M.] // *Tvorchestvo V. M. Shukshina: Enciklopedicheskij slovar-spravochnik* [Works of V. M. Shukshin: encyclopedic dictionary]. Barnaul, 2004. T. 1. S. 207–330.

*Teliya V. N.* Russkaya frazeologiya. Semanticheskij, pragmaticheskij i lingvokulturologicheskij aspekti [Russian phraseology. Semantic, pragmatic and linguoculturological aspects]. M.: Yaziki russkoj kulturi, 1996. 288 s.

*Uvarov N. S.* Frazeologizmi v tvorchestve V. Vysotskogo: Opit slovarya: Okolo 4 500 frazopotreblenij [Phraseological units in works by V. Vysotskiy: an attempt of creating a dictionary : 4500 usages]. Omsk, 2007. 536 s.

FSRYa – Frazeologicheskij slovar' russkogo yazika: Svishe 4 000 slovarnih statej / pod red. A. I. Molotkova [Phraseological dictionary of Russian language; 4000 entries / ed. Molotov]. M., 1978. 534 s.

FSRLYa – Frazeologicheskij slovar' russkogo literaturnogo yazika: v 2 t. / Sost. A. I. Fedorov [Phraseological dictionary of Russian fiction language]. Novosibirsk, 1995. T. 1: A. M. 391 s.

Chastotnij grammatiko-semanticheskij slovar' yazika khudozhestvennikh proizvedenij A. P. Chekhov s elektronnim prilozheniem / O. Kukushkina, E. Surovceva, L. Laponina, D. Rudiger; Pod. obshej redakciej A. Polikarpova [Frequency dictionary of Chekhov with electronic supplement]. M., 2012. 571 s.

*Chekhov A. P.* Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 30 t. Pisma: V 12 t. [Collected works]. M., 1974–1983.

*Chekhov A. P.* Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 30 t. Sochineniya: V 18 t. [Collected works]. M., 1974–1982.

*Shanskij N. M.* Frazeologija sovremennogo russkogo yazika [Phraseology of modern Russian language]. M., 1985. 160 s.

*Shestakova L. L.* Russkaya avtorskaya leksikografija: teoriya, istoriya, sovremennost' [Russian authors' lexicography: theory, history, present time]. M., 2011. 464 s.

Э. Э. Каммингс по-русски:  
анализ переводов стихотворения  
«anyone lived in a pretty how town» \*

М. А. Тарасова

ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ РАН, МОСКВА

*Аннотация.* Статья посвящена анализу пяти русских переводов стихотворения Э. Э. Каммингса, одного из выдающихся авангардных поэтов XX в. В последнее десятилетие в России наблюдается рост интереса к его стихам, количество переводов которых увеличивается. Автора статьи привлек факт наличия нескольких переводов стихотворения «anyone lived in a pretty how town», сделанных современными поэтами-переводчиками В. Британишским, Д. Кузьминым, М. Степановой, Я. Пробштейном, С. Бойченко. В статье анализируются конкретные переводческие решения, которые приняли их авторы, чтобы передать аграмматизм поэзии Каммингса по-русски. Сопоставив эти пять совершенно разных поэтических текстов с оригиналом, автор попытался выявить переводческую стратегию каждого поэта-переводчика. Рассмотренные переводы демонстрируют разное отношение их авторов к языковой норме. По степени понятности и ориентации на адресата их можно расположить в порядке убывания этих

---

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00130) в Институте языкознания РАН.

*Тарасова М. А.* Э. Э. Каммингс по-русски: анализ переводов стихотворения «anyone lived in a pretty how town» // Критика и семиотика. 2016. № 2. С. 203–216.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2016. № 2  
© М. А. Тарасова, 2016

характеристик: перевод Пробштейна самый понятный, прозрачный, сделанный с установкой на читателя, далее следует перевод Кузьмина, затем Степановой, самое «вольное» отношение к языковой норме демонстрирует текст Бойченко. Особняком стоит перевод Британишского, который переносит грамматическую сложность оригинала в область лексики и словообразования. Его перевод в грамматическом отношении нормативен, а на уровне лексики переводчик делает шаг в сторону окказиональности, что утяжеляет текст и делает перевод маргинальным.

Оригинал, имеющий несколько переводов, попадает в арсенал переводчиков и становится способом установления коммуникации между переводными текстами. Возникают тернарные отношения, в которых перевод выступает инструментом культурного трансфера.

*Ключевые слова:* перевод, язык поэзии, переводческая стратегия, грамматическая аномальность, языковая норма, культурный трансфер.

УДК 81.42

*Контактная информация:* Тарасова Мария Алексеевна, кандидат филологических наук, научный сотрудник Института языкознания РАН (Большой Кисловский пер., д. 1, стр. 1, Москва, 125009, Россия; masha.tarasova@mail.ru)

Э. Э. Каммингс – один из выдающихся авангардных поэтов XX в. В последнее десятилетие интерес к его творческому наследию в России существенно возрос. В 2004 г. отдельным изданием вышли избранные стихотворения Э. Э. Каммингса в переводе В. Британишского. Поэзия Э. Э. Каммингса оказалась очень востребованной среди современных поэтов-переводчиков. Это объясняется желанием познакомить российского читателя со значимым явлением мировой поэзии (любой перевод делается для читателя) и, что более важно, стремлением самих поэтов вступить в диалог с Каммингсом. Это значит, что поэзия Каммингса, его поэтические открытия нужны современной русской поэзии.

Интересен тот факт, что многие стихотворения Каммингса переводятся несколькими авторами – как профессионалами, так и любителями. Наличие достаточно большого количества переводов одного текста объясняется желанием поэта-переводчика вступить в коммуникацию с конкретным автором – данный автор (или конкретный текст) кажется важным и значимым сразу для многих поэтов. В такой ситуации перевод можно рассматривать как явление интертекста – диалога между текстами: оригинала и перевода, двумя или более переводами одного оригинального текста – и как явление метатекста – способа авторской саморефлексии. Таким образом, мысль Н. А. Фатеевой об «интертекстуальности как способе генезиса собственного поэтического текста и постулирования собственного поэти-

ческого “Я” через сложную систему отношений <...> с текстами других авторов (т. е. других поэтических “Я”)) [Фатеева, 2000, с. 20] в связи с переводом поэзии приобретает новый смысл. Поэт-переводчик так или иначе реализует свое поэтическое «Я» в переводе, но посредством диалога с другими поэтическими «Я»: автором оригинала, а также авторами ранее сделанных переводов этого же текста.

Статья посвящена анализу переводов В. Британишского, Д. Кузьмина, М. Степановой, Я. Пробштейна, С. Бойченко стихотворения Э. Э. Каммингса «*anyone lived in a pretty how town*». Э. Э. Каммингс вошел в историю мировой поэзии как новатор языка. Мы бы хотели рассмотреть, какие переводческие решения приняли поэты-переводчики, чтобы передать аграмматизм поэзии Каммингса по-русски, заново на другом языке собрать ее «раздробленный грамматический аппарат» [Фещенко, 2015, с. 52].

Поэтические тексты, созданные в результате языкового новаторства, в большей или меньшей степени характеризуются затрудненностью декодирования и множественностью интерпретаций. Можно привести несколько примеров лингвистических работ, посвященных рассматриваемому стихотворению Каммингса [Squier, 1966; Macksoud, 1968; Clark, 1969; Cowley, 1973; Nixon, 1974; Steinmann, 1978]. Вполне логично, что стихотворение, имеющее несколько интерпретаций, имеет и несколько переводов. Переводчик поэзии – это, с одной стороны, поэт, с другой – лингвист, исследователь языка оригинала и перевода. Каждый профессиональный перевод реализует определенную лингвистическую стратегию, обусловленную возможностями языка перевода, а также свойствами языковой личности и психологическими особенностями поэта-переводчика, определяющими его деятельность, в частности механизмами понимания, оценки и принятия решений во взаимодействии человека и художественного текста. Сравнительный анализ переводов таких укорененных в языке поэтических текстов, как стихи Каммингса, может дать наиболее полное представление о том, как «сделаны» оригинальные стихи автора. Так, сопоставление переводов одного текста может служить инструментом анализа оригинала<sup>1</sup>.

Уже в первой строке рассматриваемого стихотворения исследователь-лингвист сталкивается с нестандартной грамматической конструкцией, не имеющей однозначной интерпретации, а переводчик, соответственно, – с трудной переводческой задачей. Как справедливо замечает С. Дж. Максауд, возможно несколько прочтений строки *anyone lived in a pretty how town*: «Действительно, Каммингс искажает грамматику, чтобы дать возможность интерпретации “милый как” как “как милый”, однако возможно

<sup>1</sup> Неслучайно стихотворение «*anyone lived in a pretty how town*» и два из рассматриваемых нами переводов приведены в качестве текстов для анализа в учебнике «Поэзия» [2016].

и другое прочтение»<sup>2</sup> [Macksoud, 1968, p. 73]. От себя добавим, что на прочтение первой строки как вопроса *как, насколько милый городок?* намекает также вопросительная форма местоимения *некто* – *anyone*. Далее Максауд пишет, что возможно и прочтение *как городок*, где *как* уже будет определением городка: «...так, возможно назвать “нефтяным городом” город, где большинство населения занято в нефтяной промышленности, <...> тогда как городок будет городом, где бесконечно задают один и тот же вопрос: “Как?”»<sup>3</sup> [Ibid.].

Обе эти интерпретации весьма интересны, и вряд ли тут можно выбрать какую-то одну. Грамматические переразложения тем и замечательны, что дают возможность сразу нескольких прочтений текста. Возможно ли сохранение такой грамматической и, следовательно, смысловой неоднозначности в переводе?

*anyone lived in a pretty how town* (e. e. cummings)  
*кто-то жил в славном считай городке* (пер. В. Британишского)  
*кто-то жил в миленьком городе вот* (пер. Д. Кузьмина)  
*жил кто-нибудь в растаком городке* (пер. М. Степановой)  
*некто жил в уютном городке* (пер. Я. Пробштейна)  
*никто-не жил в миленьком ох городишке* (пер. С. Бойченко)

В приведенных вариантах перевода первой строки снята описанная грамматическая неоднозначность, вариант *как городок*<sup>4</sup> не встречается ни в одном из переводов, некий намек на вопросительную конструкцию есть в переводах В. Британишского и М. Степановой, естественно, без вопросительного знака, как и у Каммингса.

В этой строке появляется и первый житель городка – *anyone*. Это вполне конкретное действующее лицо, так как в четвертой строке и далее по тексту оно заменяется местоимением *he*. Постепенно мы знакомимся и с другими обитателями городка – *women and men, children*, а также *noone*, которая, скорее всего, девушка – *she, someones* и *everyones* – остальными жителями города – *they*. Так, в стихотворении Каммингса неопределенные и отрицательные местоимения, не теряя своего значения, также

<sup>2</sup> It is true that Cummings' perverse ways with grammar permit one to interpret “pretty how” as “how pretty,” but another reading is possible. Здесь и далее перевод наш. – М. Т.

<sup>3</sup> Thus, in much the same way that one would describe a town preoccupied with the oil industry as an “oil town” <...>, a “how town” would be a town in which the principal preoccupation is the asking of the mechanical question, “How?”.

<sup>4</sup> Если бы автор статьи отважился на перевод данного стихотворения, он предложил бы дефисное написание *как-городок*. Позаимствовав у М. Степановой обратный порядок слов, более свойственный вопросительным конструкциям, мы получим следующую строчку: *жил кто-нибудь в милом как-городке*.

одновременно обозначают вполне конкретных людей, что противоречит и конвенциональному дейксису, и нормативной грамматике. Например, в строке *and noone stooped to kiss his face* непонятно: *никто* не остановился поцеловать его лицо, или это героиня стихотворения *никта* (*she*) остановилась поцеловать его лицо. Бесспорно, передать такую неоднозначность по-русски – непростая переводческая задача.

В переводе Пробштейна действуют два персонажа – *некто* и *никто* (*someones* он переводит как *некто*, согласуя его с глаголом множественного числа: *некто выходили замуж за всех*), при этом связь между *никто* и *она* не устанавливается, поэтому здесь *и никто склонился в поцелуе над ним*. Переводчик создает грамматически аномальную русскую конструкцию, в которой *никто* воспринимается как субъект действия, однако у Пробштейна *никто* – это не она, а просто *никто*, который целует умершего некто.

Особый интерес также представляет перевод строки *anyone's any was all to her*, так как в ней содержится максимум грамматических нарушений. Пробштейн переводит ее как *для неё был всем некто любой*. Действительно, *any* можно перевести как *любой*, но из строчки оригинала следует, что *any* принадлежит *anyone*, а с точки зрения словообразования *any* – часть слова *anyone*. Получается, что не любой был всем для нее, а какая-то часть некто, что-то принадлежащее ему.

В переводе Британишского есть *кто-то*, *никто* (но опять-таки связи между *никто* и *она* нет) и *каждые*. Здесь *и никто целовать уж не может его* – вполне нормативная грамматическая конструкция. Однако, переводя приведенную выше строку как *кто-то был ее то (то есть весь мир)*, он пытается сохранить грамматическую неоднозначность оригинала, выделив в качестве того, что было всем для нее, местоимение *то*, одновременно являющееся частью слова *кто-то*.

Остальные переводчики прибегают к наделению *noone* женским родом. В переводе Степановой действуют *кто-нибудь* и *ни одна*, которая воспринимается как вполне конкретное обозначение некоей девушки: *ни одна его поцелует в лоб*. Переводя *anyone's any was all to her* как *его нибудь ей звучало будь*, Степанова передает грамматическую неправильность оригинала: *нибудь* – часть слова *кто-нибудь*. При этом переводчик соотносит *нибудь* и *будь*, соответственно происходит приращение бытийного значения, отсутствующего в оригинале.

В переводе Кузьмина основные персонажи – *кто-то* и *ни одна* (а также *разные с прочими*): *ни одна прильнула к холодному лбу*. В переводе рассматриваемой строки *чьё-то хоть что для нее было всем* найден интересный эквивалент *хоть что*, одновременно имеющий значение *любой* (*any*) и созвучный местоимению *чей-то*, однако тут теряется связь с главным героем *кто-то*, которому в оригинале принадлежит то, что всё для нее.

В переводе Бойченко героями являются *никто-не* и *ниодна-не* (а также *некие* и *каждые*): *ниодна-не* *склонилась у скорбного ложа*. Такие эквиваленты *anyone* и *poone* создают в переводе грамматическую неоднозначность, характерную для оригинала. Перевод вышеприведенной строки почти дословен – *никого-не* *чего было всем для нее: чего* (*any*) принадлежит *никому-не* (*anyone*), как и в оригинале, *чего*, конечно, нельзя воспринимать как часть местоимения *никого-не*, но между ними есть связь, закрепленная в подсознании большинства носителей русского языка: *кого? чего?*

Отметим, что грамматическую неправильность форм множественного числа *someones* и *everyones* не смог передать ни один из переводчиков – во всех пяти переводах перед нами узуальные соответствия этих слов.

Таким образом, в отношении перевода местоимения *poone*, которому Каммингс окказионально присвоил женский род, нет и не может быть однозначного решения: наличие в русском языке грамматической категории рода не позволяет сохранить неоднозначность оригинала и заставляет переводчиков передавать *poone* либо местоимением женского рода, либо отрицательным местоимением *никто*.

Третья строка первого четверостишия также заслуживает нашего внимания, поскольку в ней вводится один из ключевых рефренов стихотворения. Как справедливо отмечает Н. Никсон, «структура стихотворения Каммингса держится на рефренах и повторах грамматических конструкций»<sup>5</sup> [Nixon, 1974, p. 18]. *Spring summer autumn winter* повторяются, но уже в другом порядке в оригинале еще дважды. При этом во всех строках времена года упоминаются в соответствии с природным циклом.

Казалось бы, данные строки не должны составлять какой-либо переводческой трудности. Однако возникает вопрос: в каком падеже должны стоять существительные? В английском языке существительные неизменяемы. Должны ли мы склонять их в переводе? Как будто бы нет: если бы автор хотел придать им обстоятельственное значение, он бы добавил предлог. Однако поэзия Каммингса характеризуется экспериментами именно со служебными частями речи. Скорее всего, автор сознательно создает неоднозначную грамматическую конструкцию. В русском языке создание равнозначной конструкции вряд ли возможно. Падеж как обязательный атрибут русского существительного будет присутствовать в любой выбранной переводчиком форме, однако в формах именительного падежа, так как это начальная форма, падежная отнесенность будет выражена менее явно. Обратимся к переводам. Я. Пробштейн и Д. Кузьмин присваивают существительным – временам года творительный падеж, таким образом, действия героев стихотворения приобретают временную отнесен-

<sup>5</sup> Cummings' most important structuring devices in this poem are refrains and repeated grammatical patterns.



ность; С. Бойченко оставляет данные существительные в именительном падеже. М. Степанова дважды ставит существительные в творительный падеж, оставляя порядок упоминания времен года одинаковым, а последнее перечисление заменяет описательным оборотом *от лета до лета черед един*, тем самым не передавая рефрен оригинала и как бы проясняя мысль автора о бесконечном повторении всего. В. Британишский дважды ставит существительные в винительный падеж, один раз – в именительный, при этом в его переводе порядок времен года остается одним и тем же, классическим: *весну и лето осень и зиму*.

Таким образом, в отношении падежа приведенного ряда существительных каждый из переводчиков принял определенное решение, что неизбежно, так как русский язык не позволяет нам создать аналог грамматически неоднозначной конструкции английского оригинала.

Еще одним важным рефреном является трехкратное повторение *sun moon stars rain* с изменением порядка слов в одной из строк. Вполне очевидно, что при переводе этого рефрена вопрос с падежом должен решаться в пользу именительного, так как перечисление в оригинале воспринимается как отдельное номинативное предложение, не связанное с основным действием. Однако Пробштейн дважды переводит эти строки существительными в творительном падеже, при этом основной рефрен у него сохраняется: *под дождем солнцем звездами луной*. Остальные переводчики все-таки останавливаются на именительном падеже.

Этот повтор функционирует как одно из средств создания вертикальной связности текста. О важной роли рефрена в стихотворении свидетельствует тот факт, что он занимает сильную позицию текста – последнюю строку. Некоторые исследователи, в частности Т. Steinmann [1978], усматривали здесь параллель с первым рефреном *spring summer autumn winter*. Но если соотнести солнце и лето, дождь и осень еще можно, то связь весны и зимы с луной и звездами не вполне очевидна. В то же время Кузьмин считает<sup>6</sup>, что выбор именно этих природных явлений случаен, и, следовательно, их можно произвольно менять ради сохранения рифмы: в его переводе появляются *зной и радуга*, в также *смог и лед*, последняя строка переведена как *месяц облако зной и дожди*. Видимо, такой же стратегии придерживается М. Степанова, в переводе которой в первой строке рефрена нет слова *солнце*, в следующей появляется *звездный град*, последняя строка звучит как *день ночь свет дождь*. В переводах Британишского и Бойченко рефрен оригинала полностью передан.

Нам представляется, что сохранение данного рефрена важно, так как он создает вертикальную связность текста стихотворения. Да и вряд ли набор природных явлений произволен – неслучайно он помещен в сильную позицию текста: последняя строка оригинала – *sun moon stars rain*.

---

<sup>6</sup> <http://dkuzmin.livejournal.com/128314.html>

Кроме рефренов, вертикальную связность стихотворения создают симметричные грамматические конструкции. Одна из таких конструкций первый раз встречается в четвертой строке первого четверостишия: *he sang his didn't he danced his did*. Строка содержит две конструкции, состоящие из глагола и прямого дополнения, при этом в качестве дополнения выступают глаголы, получающие здесь предметное значение, т. е. субстантивирующиеся. И хотя в английском языке субстантивация (вернее, функционирование слова без каких-либо изменений в качестве разных частей речи в зависимости от синтаксической конструкции) более регулярна, чем в русском, пример характеризуется высокой степенью грамматической аномальности. Нам представляется, что здесь *did* и *didn't* приобретают самое обобщенное значение действия и его отрицания, даже не действия, а действования. Бесспорно, передача его по-русски будет составлять трудную переводческую задачу:

*он пел свою жизнь танцевал свой труд* (В. Британишский)  
*он пел своё да плясал своё нет* (Д. Кузьмин)  
*он пел свое не, он плясал свое но* (М. Степанова)  
*пел что не сумел и успех сплясал свой* (Я. Пробштейн)  
*он пел свое нет плясал свое да* (С. Бойченко).

В своих переводах В. Британишский и Я. Пробштейн сглаживают грамматическую неправильность строки. В качестве прямого дополнения здесь выступают существительные *жизнь* и *труд* у Британишского и придаточное изъяснительное *что не сумел* и существительное *успех* у Пробштейна, что делает данную конструкцию нормативной.

Можно оспаривать допустимость перевода *did* и *didn't* как *да* и *нет*, но все-таки в переводах Кузьмина и Бойченко сохранена незуальная субстантивация, а также *да* и *нет* в самом общем смысле передают наличие и отсутствие чего-либо, в том числе и действия.

Конструкции, симметричные приведенной, характеризующиеся разной степенью аномальности, повторяются еще пять раз. Наиболее интересно проанализировать переводы двух строк, где в оригинале в качестве прямого дополнения выступают части речи, не имеющие такой функции в узусе. В седьмой строке субстантивируется глагол-связка *isn't* и местоимение *same*: *they sowed their isn't they reaped their same*.

*и жили как были посеешь пожнешь* (В. Британишский)  
*они сеяли своё мимо пожинали своё всегда* (Д. Кузьмин)  
*выбирали сеть пожинали сев* (М. Степанова)  
*сеяли шши и то ж пожинали* (Я. Пробштейн)  
*сеяли нету жали все то ж* (С. Бойченко)

Представляется, что *isn't* здесь приобретает обобщенное отрицательное бытийное значение, которое Кузьмин передает как *мимо*, Пробштейн – как *ишиш*, а Бойченко – как *нету*. В переводах Британишского, Степановой и Пробштейна конструкция становится узуальной.

В переводе двадцатой строки *said their nevers they slept their dream* особый интерес представляет передача неузуальной формы множественного числа отрицательного наречия *nevers*:

*проболтали недни и проспали несны* (В. Британишский)  
*твердили свои хватит и спали свою мечту* (Д. Кузьмин)  
*твердили нет погружаясь в сон* (М. Степанова)  
*свои увы сказали и мечту проспали* (Я. Пробштейн)  
*свои никогда и проспали мечту* (С. Бойченко)

Как видим, переводчики, кроме Степановой, постарались передать неузуальность грамматической конструкции с помощью формы множественного числа местоимения *свои*: *свои хватит*, *свои никогда*, *свои увы*. В переводе Британишского данная конструкция передана двумя потенциальными отрицательными существительными *недни* и *несны*.

Вполне очевидно, что семантически отрицание в оригинале выражено сильнее, чем в переводах: здесь мы можем говорить о полном отрицании всего (множественное число), возведенном в ранг абсолюта. В переводах же отрицание касается более частных случаев.

Как уже упоминалось, вертикальная структура стихотворения Каммингса, кроме рифмы, поддерживается лексическими повторами и симметричными грамматическими конструкциями. Рассмотренная повторяющаяся конструкция является одним из средств создания связности в оригинале. В переводе последовательно передать ее удалось только Д. Кузьмину.

Еще одним средством создания связности в оригинале является повторяющаяся конструкция с предлогом *by*. Начиная с двенадцатой строки она повторяется четырнадцать раз. Как отмечают переводчики, в частности Д. Кузьмин, передача этой конструкции была основной трудностью данного перевода. В аналитическом английском языке нелексические значения слова чаще выражаются отдельно от лексических, в частности с помощью весьма многозначных предлогов. Предлог *by* может передавать самые различные отношения: пространственные, временные, инструментальные, принадлежности и др. Вполне возможно, что в стихотворении Каммингса употребление этого предлога связано с разным типом отношений. Это трудно определить наверняка, потому что грамматическая структура стихотворения раздроблена, а предлог *by* соединяет не только существительные, но и прилагательные, местоимения, служебные части речи.

В синтетическом русском языке дополнительные значения и указания на отношения слов друг с другом передаются как в пределах слова – при помощи приставок, суффиксов, окончаний, так и с помощью предлогов. Должен ли переводчик передать четырнадцать конструкций с *by* стихотворения Каммингса четырнадцать русскими предложными конструкциями? И если да, должен ли он четырнадцать раз употреблять один и тот же предлог? Ведь необходимо сохранить симметричность этих конструкций, чтобы передать вертикальную связность оригинала. Рассмотрим каждый перевод отдельно.

В переводе Пробштейна не прослеживается конкретная стратегия в отношении передачи конструкции с *by*. Есть и предложные соответствия, но предлог всегда другой: например, *all by all and deep by deep // and more by more they dream their sleep – всех за всеми глубину в глубине // пребудут они мечтая во сне*. Можно сказать, что в целом этот перевод грамматически правильнее оригинала, соответствует нормам русского языка. Причем нормативными русскими конструкциями переданы как раз самые грамматически аномальные конструкции оригинала, в частности обороты с *by*. Например, *when by now and tree by leaf – и в ту пору под зелёной листвой; bird by snow and stir by still – птицей на снегу застыв на бегу; wish by spirit and if by yes – духом воскресли б коль вняли б их если*.

Таким образом, переводческая стратегия Пробштейна состоит в том, чтобы сделать перевод максимально доступным читателю. В его переводе в полной мере воплотился принцип «понятности», обусловленный тем, что переводной поэтический текст ориентирован на адресата. «Перевод поэзии адресован читателю, мыслящему в определенной культурно-национальной традиции, и даже если не напрямую адаптирован, то вынужден считаться с этой традицией», чтобы быть понятным целевой аудитории [Азарова, 2012, с. 230]. Поэтому у Пробштейна исчезает большинство грамматических нарушений оригинала, а его перевод практически соответствует нормам русского языка, минимальные отклонения от грамматической нормы можно считать даже не потенциальностью русской грамматики, а узуальными конструкциями, еще не зафиксированными в словарях и академических изданиях.

Большинство конструкций с *by* в переводе Д. Кузьмина передано с помощью предложных соответствий. Конечно, трудно найти универсальный эквивалент *by*, и Кузьмин использует три предлога: *по* (4 раза), *к* (3 раза), *из* (4 раза): *when by now and tree by leaf – время по мигу и дерево по листу; little by little and was by was – тело к телу судьба к судьбе; wish by spirit and if by yes – из желанья дух из если да*. Таким образом, стремясь сохранить грамматическую неправильность оригинала, переводчик все-таки делает свой текст более нормативным, сознательно или несознательно подыскивая аномальным конструкциям Каммингса такие эквиваленты, которые будут понятны русскому читателю. Переводческая стратегия Кузьми-

на состоит в том, чтобы донести до русского читателя Каммингса, его перевод более узуален, чем оригинал, незначительные грамматические нарушения легко вписываются в систему русского языка.

В переводе М. Степановой сделана попытка передачи конструкции с *by* с помощью предложных соответствий, причем чаще всего используется предлог *за*: *little by little and was by was* – *мера за меру и был за стал*; *wish by spirit and if by yes* – *как дух для двух а за если – да*. Переводчик постарался сохранить симметричные конструкции оригинала в переводе.

В целом, нам представляется, что переводческая стратегия М. Степановой состоит в передаче грамматической неправильности оригинала. Где-то переводчик стремится «дословно» передать грамматику Каммингса, но чаще он прибегает к доступным русскому языку средствам создания аномальности. В частности, в переводе появляются потенциальные формы (*многокольный, всплачь*) и конструкции (*да забывали подростки над; она жила за ним и о нем*). Отметим, что они возникают в переводе как эквиваленты узуальных форм и конструкций оригинала. Особенностью языка переводной поэзии является высокая концентрация потенциальных словоформ в одном тексте, возникновение которых обусловлено и связано с механизмом потенцирования, который заключается в том, что одна потенциальная форма в переводном тексте (обусловленная оригиналом) «тянет» за собой образование других потенциальных форм – эквивалентов узуальных форм<sup>7</sup>. Таким образом, способность переводных поэтических текстов в концентрированном виде реализовывать потенциальность принимающего языка ярко проявляется в переводе Степановой.

С. Бойченко везде, где это возможно, передает предложную конструкцию с *by*, при этом переводчик использует один предлог – *на* (9 раз): *when by now and tree by leaf* – *когда на теперь а ствол на крону*; *little by little and was by was* – *крошка на крошку и был на была*. Переводческая стратегия Бойченко состоит в наиболее близкой передаче грамматической структуры оригинала. Здесь уместно вспомнить мысль В. Беньямина о переводе: «...суть той точности, которую обеспечивает дословность, как раз и состоит в том, что в ней проявляется страстное стремление произведения к языковой дополненности»<sup>8</sup>. В рассматриваемом переводе точность достигается путем дословной передачи грамматики Каммингса, при этом нарушается структура русского предложения, приходя в движение под воздействием английского языка.

Интересное переводческое решение в отношении конструкций с *by* принимает В. Британишский. Вероятно, считая, что использование словообразовательных средств в синтетическом русском языке в коммуникативном отношении может быть вполне эквивалентно синтаксическим

<sup>7</sup> Подробнее см., например: [Тарасова, 2015].

<sup>8</sup> Беньямин В. Задача переводчика. URL: <http://belpaese2000.narod.ru/Trad/benjamin.htm>

и морфологическим новшествами в аналитическом английском языке, он создает восемь новообразований с элементом *-жды*, передавая таким образом конструкцию с *by*:

|  |  |
|--|--|
| <i>noone and anyone earth by april</i> | <i>никтожды кто-то земляжды апрель</i> |
| <i>wish by spirit and if by yes.</i>   | <i>желаньежды дух и еслижды да.</i>    |

В переводе появляются окказионализмы *никтожды*, *земляжды*, *желаньежды*, *еслижды*, образованные, вероятно, при помощи контаминации (*никто*, *земля*, *желанье*, *если* + *три(четыре)жды*). Получается, что *никтожды* – это *никто* много раз. Эта отрицательная форма, соединяясь с неопределенным местоимением *кто-то*, создает логически аномальное утверждение (как и в оригинале), отрицательный потенциал которого, однако, шире, чем в оригинале за счет использования окказионализма. Аналогичная ситуация складывается и с остальными окказионализмами: *земляжды*, *желаньежды*, *еслижды*, а также *всегдажды*, *древожды*, *птицежды*, *бурежды*.

Так, переводческая стратегия Британишского состоит в поиске в языке перевода средств, которые могут компенсировать грамматическую аномальность оригинала. При этом в переводе достигается больший сдвиг по отношению к языковой норме, чем в оригинале.

Таким образом, проанализированные нами переводы стихотворения «*anyone lived in a pretty how town*» демонстрируют разное отношение их авторов к языковой норме. По степени понятности и ориентации на адресата их можно расположить в порядке убывания этих характеристик: перевод Пробштейна самый понятный, прозрачный, сделанный с установкой на читателя, далее следует перевод Кузьмина, затем Степановой, самое «вольное» отношение к языковой норме демонстрирует текст Бойченко. Особняком стоит перевод Британишского, который переносит грамматическую сложность оригинала в область лексики и словообразования. Его перевод в грамматическом отношении нормативен, а на уровне лексики переводчик делает шаг в сторону окказиональности, что утяжеляет текст и делает перевод маргинальным.

Так, оригинал, имеющий несколько переводов, попадает в арсенал переводчиков и становится способом установления коммуникации между переводными текстами. Возникают тернарные отношения, в которых перевод выступает инструментом культурного трансфера.

### Список литературы

- Азарова Н. М. Критерий «адресат» в установлении границ поэтического дискурса // Логический анализ языка. Адресация дискурса. М., 2012.  
Поэзия: Учебник. М., 2016.

*Фатеева Н. А.* Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М., 2000.

*Фещенко В. В.* Телесный дейксис в экспериментальной поэзии: опыт Э. Э. Каммингса // Новое литературное обозрение. 2015. № 5.

*Clark D. R.* Cummings' 'anyone' and 'noone' // Arizona Quarterly. 1969. № 25.

*Cowley M.* Cummings: One Man Alone // Yale Review. 1973. № 62.

*Macksoud S. J.* Anyone's How Town: Interpretation as Rhetorical Discipline // Speech Monographs. 1968. № 35.

*Nixon N.* A Reading of 'anyone lived in a pretty how town' // Language of Poems. 1974. № 3.

*Squier Ch. L.* Cummings' Anyone Lived In A Pretty How Town // Explicator. 1966. № 37.

*Steinmann T.* Semantic Rhythm in 'Anyone Lived In A Pretty How Town' // Concerning Poetry. 1978. № 11.

#### Article metadata

*Title:* E. E. Cummings in Russian: an analysis of the poem's «anyone lived in a pretty how town» translations

*Author:* M. A. Tarasova

*Author's e-mail:* masha.tarasova@mail.ru

*Author affiliation:* Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences

*Abstract.* The article analyzes five Russian translations of the poem by E. E. Cummings, one of the most prominent avant-garde poets of the twentieth century. In the last decade in Russia we have seen a growing interest in his poetry, which increases the number of transfers. Author of the article attracted the fact that there are several translations of the poem «anyone lived in a pretty how town», made by modern poets-translators V. Britanishsky, D. Kuzmin, M. Stepanova, Ja. Probshteyn, S. Boychenko. The author analyzes the specific translation solutions, which took the authors to convey agrammatism of Cummings' poetry in Russian. Comparing these five very different poetic texts with the original, the author tries to reveal the strategy of translation of each poet-translator. Considered translations demonstrate different attitudes of their authors to the language norm. According to the degree of clarity and focus on the recipient these translations can be arranged in descending order of the characteristics: Probshteyn's translation most clear, transparent, made with the installation on the reader, the next is Kuzmin's translation, then Stepanova's one, the most «free» attitude to the language normally shows Boychenko's text. A special case is Britanishsky's translation that carries the grammatical complexity of the original to lexis and word formation. His translation in the grammatical relation is normative, but at the level of vocabulary translator takes

a step toward the occasionality that weigh down the text and makes the translation marginal.

The original, which has several translations, enters the interpreters arsenal and becomes a way of establishing communication between the translated texts. There are ternary relations in which the translation is an instrument of cultural transfer.

*Key terms:* translation, poetic language, strategy of translation, grammatical anomaly, language norm, cultural transfer.

*Reference literature (in translation):*

*Azarova N. M.* Kriterij «adresat» v ustanovlenii granic pojeticheskogo diskursa [Criterion of addressee within the borders of poetic discourse] // Logicheskij analiz jazyka. Adresacija diskursa [Logical analysis of the dictionary. Discourse's address]. M., 2012.

*Pojezija:* Uchebnik [Poetry: Study book]. M., 2016.

*Fateeva N. A.* Kontrapunkt intertekstual'nosti, ili Intertekst v mire tekstov [Counter item of intertextuality or intertext in the world of texts]. M., 2000.

*Feshhenko V. V.* Telesnyj deiksis v jeksperimental'noj poezii: opyt Je. Je. Kammingsa [Body deixis in experimental poetry: attempt by Kammings] // Novoe literaturnoe obozrenie. 2015. № 5.

*Clark D. R.* Cummings' 'anyone' and 'noone' // Arizona Quarterly. 1969. № 25.

*Cowley M.* Cummings: One Man Alone // Yale Review. 1973. № 62.

*Macksoud S. J.* Anyone's How Town: Interpretation as Rhetorical Discipline // Speech Monographs. 1968. № 35.

*Nixon N.* A Reading of 'anyone lived in a pretty how town // Language of Poems. 1974. № 3.

*Squier Ch. L.* Cummings' Anyone Lived In A Pretty How Town // Explicator. 1966. № 37.

*Steinmann T.* Semantic Rhythm in 'Anyone Lived In A Pretty How Town' // Concerning Poetry. 1978. № 11.



## Место библейской и античной ономастики в поэзии И. Бродского

Г. М. Миропольский

СУМЫ (УКРАИНА)

*Аннотация.* Частота использования И. Бродским библейской и античной ономастики указывает на личную религиозную драму поэта. Основное ее напряжение приходится на начало 1980-х гг. Семантическое поле античности представляется конкурирующим с семантикой христианства. Пик использования античной ономастики приходится как раз на период спада использования ономастики библейской, на период (ложного) произведения «Изо рта, сказавшего все, кроме “Боже мой”...».

Приблизительно на то же время (на начало 1980-х) приходится отказ от платонического написания имен-понятий (Время, Человек, Бессмертье и т. д.).

Впрочем, использование библейской ономастики никогда не падает до нуля и является постоянным лексическим фоном на протяжении всей жизни поэта.

Изменение частоты использования библейских имен собственных синхронно с использованием И. Бродским ямбов. Ямбы – идеологически («духовно») нагруженный размер для поэта. Резкое падение их доли (как в стихотворениях, так и в стихотворных строках) приходится на конец 1970-х гг. – одновременно с падением использования библейской ономастики.

*Ключевые слова:* ономастика, И. Бродский, библия, античность, религия, метрика стиха.

УДК 821.16 + 82.01/09

*Миропольский Г. М.* Место библейской и античной ономастики в поэзии И. Бродского // Критика и семиотика. 2016. № 2. С. 217–230.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2016. № 2  
© Г. М. Миропольский, 2016

*Контактная информация:* Миропольский Геннадий Михайлович, независимый исследователь (Сумы, Украина; [miropolskij@gmail.com](mailto:miropolskij@gmail.com))

В некоторых случаях словари имен собственных поэта могут прямо рассказать о его поэтике, свидетельствовать о ее первичных полях тем и значений. Такого рода работы в отношении других поэтов в сети немногочисленны, а в отношении И. Бродского словарь имен собственных был составлен<sup>1</sup>

Под «именами собственными» здесь и далее подразумеваются не только существительные, но и аббревиатуры, игры с прописной / строчной буквой, не вписывающиеся в правила грамматики русского языка, – короче, все употребления заглавной буквы в именах.

Так, например, помимо имен собственных, являющихся именами «по орфографическим правилам» (имена персонажей, мифологических героев, адресатов, топонимов и т. д.), Бродский сравнительно широко (118 раз) и платонически использует в качестве имени родовое понятие: Время, Человек, Бессмертье и т. д. Вряд ли хронография такого использования или даже формирования с помощью заглавной буквы Понятий является немой по отношению к поэтической биографии Бродского (что, кстати, мы вообще понимаем под «поэтической биографией» – это всегда вопрос).

Для публикации отобраны несколько значительных по частотности категорий, имеющих, как мне казалось, прямое отношение к эволюции поэтики Бродского, что бы мы под нею ни понимали.

Во-первых, это имена собственные, связанные с Библией. Библейские имена разделены на три подкатегории: относящиеся к Ветхому завету (Авраам, Исаак, Рай, Адам и т. д.), относящиеся к Новому завету (Иисус, Мария, Ирод и т. д.) и, наконец, в отдельную категорию вынесено использование существительного Бог и связанных с ним слов (а Бродский пишет их всюду с прописной буквы): сюда были отнесены и притяжательные прилагательные «Божий», обращения «Отче», «Боже», существительное «Творец», местоимения «Ты», «Он» (в случаях, когда речь идет о Боге). Конечно, формальное отнесение к рубрике Библейских имен однокоренных слов со словом «Бог» не всегда корректно: контекстуально Бог может оказаться античным божеством. Однако такое решение было принято, и оно оправдано фактически: даже там, где употребление «Бог» не подразумевает вообще никакого конфессионального контекста, речь, по всей видимости,

---

<sup>1</sup> См.: Миропольский Г. М. Электронный указатель ономастики Бродского. URL: [https://www.academia.edu/19687278/Электронный\\_указатель\\_ономастики\\_И.Бродского](https://www.academia.edu/19687278/Электронный_указатель_ономастики_И.Бродского) (дата обращения 02.05.2016).

все-таки идет о привычке произносить «Бог» в житейски-библейском смысле («с Богом!», «ей-Богу» и т. д.).

Вторую крупную категорию, статистика использования которой представлена в этой работе, составили имена собственные, относящиеся к греческой и римской античности. Сюда попали как имена мифологических существ, божеств, мифологические топонимы (Музы, Лета, Вертумн и т. д.), имена историко-культурных деятелей античности (Тиберий, Марциал и Эвклид, например). Но не попали топонимы «Рим» или «Греция», поскольку использование их вполне современно и невозможно ясно отделить по контексту – идет ли речь об использовании символизма античности или о сегодняшнем дне. Не попал и «Постум», поскольку он – персонаж.

### **Численная база расчетов**

Прежде всего следует исполнить методическую обязанность и описать статистическую базу, на которой проводились расчеты.

Всего с 1958 по 1996 г. более или менее ясно датированы 30 858 стихотворных строк<sup>2</sup>, в том числе опубликованные посмертно.

Некоторые поэмы («Шествие», «Горбунов и Горчаков» и т. д.) были произвольно разбиты на несколько «отдельных» стихотворений для технического удобства построения электронного справочника, и с таким произвольным разбиением получилось 658 «стихотворений». Имеет смысл помнить об этом, когда будут демонстрироваться графики по годам в разрезе стихотворений. Но, судя по всему, никаких существенных искажений эти произвольные разбиения крупных форм (крупных – в смысле количества стихотворных строк) в обнаруженные явления не внесли: мы будем видеть более или менее совпадающий характер графиков построчных и по стихотворениям.

За пределами рассмотрения оказались около 26 стихотворений с неопределенной датой написания и дата написания которых охарактеризована как «1960-ые». Стихотворения 1957 г. были также исключены из рассмотрения. Всего «выпущенных» строк чуть больше 500. Вряд ли процент ошибки в графиках из-за этой неопределенности будет больше 3,5 %.

Для стихотворений, датировка которых описана интервалом (например, 1962–1963), датой их написания была принята дата конца интервала.

Для стихотворений, у которых указана дата публикации, дата написания принята равной дате публикации.

Для того чтобы снизить ошибки датировки и снять эффект дрожащего / скачущего графика из-за слишком мелких делений (по годам), все годы

---

<sup>2</sup> Для датировки использовался электронный ресурс: [http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky\\_poetry.txt](http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_poetry.txt) (дата обращения 02.05.2016).

творческой жизни И. Бродского были сгруппированы в интервалы по 3 года. (Здесь неявно присутствует вопрос, который вновь нужно задать: что вообще мы понимаем под эволюцией поэтики, если работа над стихотворным текстом может происходить годами?)

Графики были сглажены кубическим сплайном встроенными средствами OpenOffice.

Приведем графики «продуктивности» И. Бродского в стихотворениях и строках по годам (рис. 1).

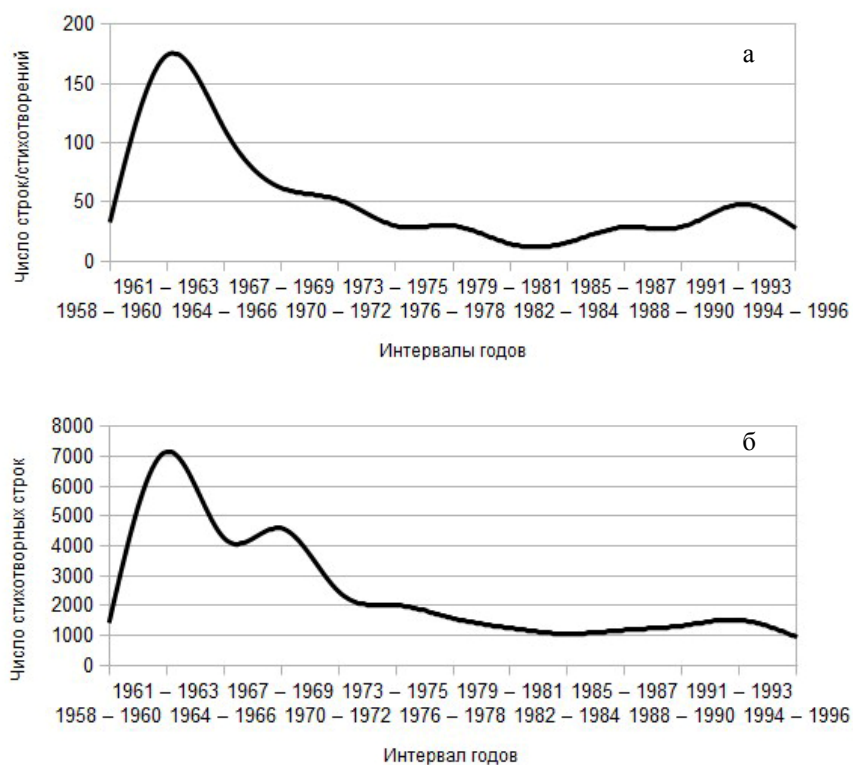


Рис. 1. «Продуктивность» И. Бродского:  
а – в стихотворениях; б – в стихотворных строках

Как видим, характер графиков более или менее схож, и, следовательно, произвольное разбиение больших (по количеству строк) текстов на несколько «стихотворений» не сильно сказалось на всей работе.

Еще раз напомним: все значения даны по трехгодичным интервалам. Например: максимальное значение рис. 2 – 7 158 строки – приходится не на 1962 г. (и не на 1961 или 1963), а на 3 года в совокупности: именно столько строк было написано с 1961 по 1963 г. включительно.

Завершая методическую часть, следует привести сводные данные об использовании И. Бродским имен собственных (в смысле, описанном выше, т. е. учитывая игру с прописными буквами в тексте, посвящения, эпиграфы, если в них есть имена собственные, и т. д.).

Всего стихотворений с собственными именами у И. Бродского 520. Это означает, что около 80 % стихотворных текстов так или иначе работают с ономастикой.

Трудно сказать, много это или мало, поскольку не с чем сравнивать, но этого достаточно для того, чтобы понимать чистую фактическую значимость явления. На графике мы видим много большее единицы значение среднего употребления имен собственных на стихотворение. Так происходит потому, что есть тексты («Горбунов и Горчаков», например), в которых имена собственные встречаются неоднократно (те же Горбунов и Горчаков – десятки раз).

Частота употребления имен собственных относительно стихотворных строк приводится здесь (и далее всюду) на 100 стихотворных строк (рис. 2).

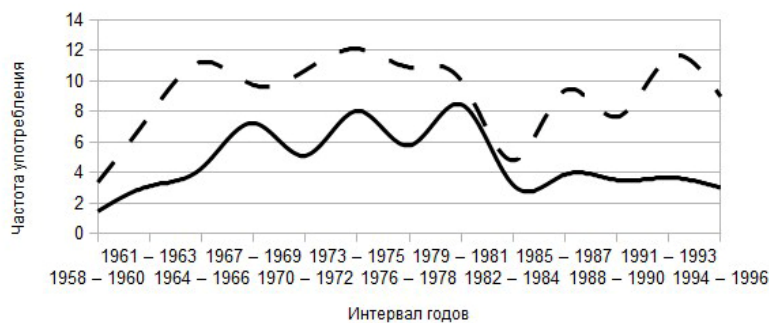


Рис. 2. Частота использования имен собственных И. Бродским (сплошная – на стихотворение, пунктирная – на 100 стихотворных строк)

Таким образом, средняя частота использования имен собственных равна 4,36 раза на стихотворение и 9,29 раза на 100 стихотворных строк.

Переходим, наконец, к результатам.

### Библейские имена собственные

Библейские имена собственные остаются как минимум постоянным ономастическим фоном словарного употребления на протяжении всей творческой жизни поэта. Частота их употребления падает в разы в последнее десятилетие жизни по сравнению с первым десятилетием творчества, но нигде и ни разу их употребление не становится ниже одного словопотребления на 5 стихотворений и одной стихотворной строки с библейским именем на 200 стихотворных строк. Всего стихотворений с библейскими именами – 180 (из 658, напомню), стихотворных строк – 442 (из 30 858).

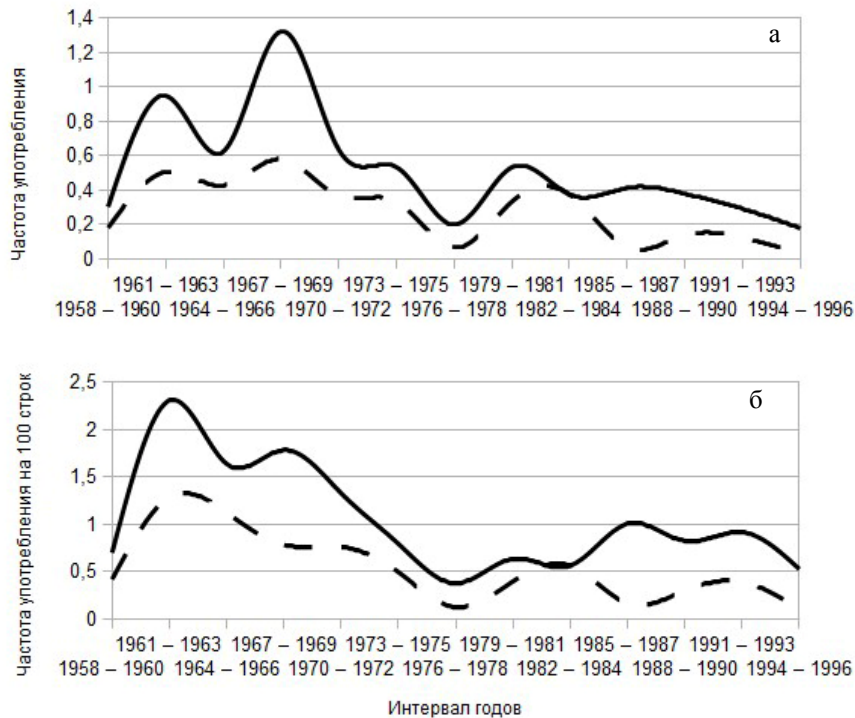


Рис. 3. Частота употребления библейских имен И. Бродским:  
*а* – на стихотворение; *б* – на 100 стихотворных строк  
 (сплошная – вся библеистика, пунктирная – «Бог»)

Фоновый и постоянный шум библейских имен мы можем оценить по сравнению с упомянутым во введении распределением платонических имен-понятий (Человек, Бессмертие, Судьба, Время и т. д.). Я приведу этот график для контраста к графику использования библейских имен. Обратите внимание на масштаб: амплитуда распределения вдвое меньше, чем амплитуда использования библейских имен.

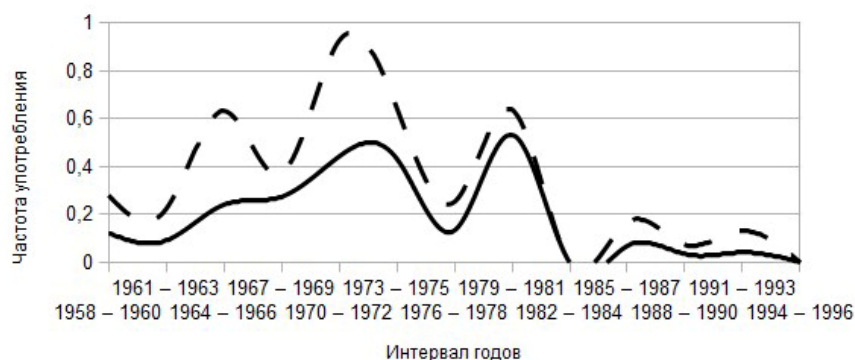


Рис. 4. Частота употребления собственных имен-понятий (сплошная – на стихотворение, пунктирная – на 100 стихотворных строк)

С 1982 г. Бродский отказывается от платонического написания понятий-категорий с прописной буквы. Спорадические и единичные словоупотребления такого рода в последнее десятилетие жизни дважды связаны со словом «Время» (в одном стихотворении). Ситуация отличается от использования библейских имен.

В самом по себе установлении факта неснижающейся семантической значимости христианской религиозной проблематики у И. Бродского нет особенной новости. Важны детали.

Незначительное падение частоты использования библейской ономастики в 1964–1966 гг. хронологически совпадает со временем суда и Норенской ссылки. Однако график общего использования имен собственных в этот период не имеет никаких провалов (см. рис. 2). «Недостаток» библейской ономастики в этот период компенсируется несколькими типами имен собственных: начавшимся ростом числа имен-понятий (см. рис. 4), ростом частоты использования античных имен (графики будут представлены ниже), значительным числом обращений на «Вы» к адресатам и, на-

конец, значительным числом самих адресатов (только к М. Б. в эти годы 12 посвящений, что по-житейски понятно).

Второй «провал» частоты употребления библейских имен собственных происходит в 1976–1978 гг. Совершенно естественно мы склонны соотносить численные изменения с какими-то известными биографическими фактами. На 1976–1978 гг. не приходится суда и второй Норенской ссылки. Я не знаю, с чем соотнести этот провал на графике. Бродский уже в США. Известно, что в 1976 г. он пережил инфаркт, в 1978 – операцию на сердце, а 1979 г. оказался для него годом молчания.

Говоря о «фоне» библейских имен нужно помнить, что речь идет о численном фоне. Контекст употребления нигде не исследовался, а ведь он был разным. Скажем, словосочетание «мушиный Рай» («Муха», 1986 г.) вряд ли могло быть произнесено в 1960-е гг. Хотя и в 1986 в этом словопотреблении нет никакой иронии.

Основной вклад в фон библейской ономастики всюду, за исключением последнего десятилетия жизни, вносят словоупотребления «Бог», «Боже», «Божий» и т. д. (см. рис. 3), которые неслучайно выделены в отдельную подкатегорию. Часто форма «боже» – нечто вроде автоматического бормотания или восклицания лица, от которого ведется речь, его вполне можно соотнести с бессознательным пробалтыванием (персонажа ли, лирического героя ли), но есть и иронические словоупотребления (диктор вздыхал «О, боже»), есть и прямые обращения к Творцу, конечно.

В «Точка всегда обозримей в конце прямой» 1982 г. мы помним знаменитую строку: «Изо рта, сказавшего все, кроме “Боже мой”...». Так вот, это поэтическое утверждение является гиперболой. Словосочетание «Боже мой» произнесено И. Бродским тридцать пять раз (иногда по несколько раз в стихотворении), но именно в этом стихотворении 1982 г. оно произнесено в последний раз.

Здесь значимый момент для понимания и микроскопический след – воспользуемся клише – глубокой религиозной драмы. «Изо рта, сказавшего все, кроме “Боже мой”» не является ни наглой ложью, ни бравадой. Вероятно, это данное себе (и сдержанное в последствии) слово, нечто вроде непустого риторического обязательства в прошедшем времени, данного «при людях».

Смысл этого, казалось бы, пустячного объявления на язык житейской прозы можно переложить как отказ от «вопля» (для сравнения, 1980, синонимично: «Позволял своим связкам все звуки, помимо воя»). Можно предположить, что в эти годы (1980–1982) необходимость взять такого рода обязательства (перед собой) была ясно осознана и, видимо, чем-то вынуждалась. Называя эту проблему религиозной, следует отдавать себе отчет в условности именовании. Но чтобы дать представление о безусловности самой проблемы напомним, что Н. Я. Мандельштам в «Воспоминаниях», например, специально настаивала не только на праве человека на вопль,



но даже на обязанности его оратор в некоторых ситуациях. Здесь есть точка этического выбора: имеешь ли ты право на нечленораздельную речь.

В работе «О развитии поэтики Бродского с притопом»<sup>3</sup> говорится о том, что с 1976 г. в поэзии Бродского исчезают вертикально разворачивающиеся визуальные перспективы (снизу вверх или сверху вниз). Я позволил себе назвать это явление «осыпанием христианских перспектив». К концу 1980-х проявляются явные ницшеанские по смыслу созвучия, осознанность их Бродским и причинно-следственные связи которых с Ницше, возможно, и нельзя доказать, но концептуальное родство просто очевидно. Я хочу только поправить одно частное впечатление, которое могло бы возникнуть из этой прошлой работы (и у меня были действительно такие соображения): христианские перспективы как принципы построения пейзажа действительно исчезают, лирический герой действительно (часто) перестает быть привычно «лирическим», ницшеанские аллюзии действительно возникают, но, глядя на графики рис. 3, б, 4, все-таки нельзя сделать вывод об исключительно ритуальном характере Рождественских обращений Бродского в последние годы.

Да, частота использования библейской ономастики в последнее десятилетие жизни падает. Но, видимо, это не «проблема» в смысле технической задачи, ее нельзя «решить». Она «фонит» до самого конца.

Различение использования Ветхого и Нового заветов не предоставляет нового знания: использование имен Ветхого завета и имен Нового колеблются вокруг сходных значений, в 1961–1963 гг. превышение числа имен Ветхого завета частично обусловлено словами «Исаак» и «Авраам».

#### Античные имена собственные

Античные имена собственные употребляются в среднем в 1,4 раза реже, чем библейские, но и это не мало. График распределения частот по годам, в отличие от библейской ономастики, обладает ясно выраженным максимумом. Этот максимум приходится точно на 1981 г., он вносит (по сравнению с другими годами) существеннейший вклад в общую статистику. На 1981 г. приходятся, в частности, «Бюст Тиберия», «К Урании», «Римские элегии». (В 1982 написана пьеса «Мрамор» на псевдоримский сюжет – о «римской» этике. Пьеса не стихотворная, в наши расчеты не попала, но иметь в виду этот контекст нужно.)

142 стихотворения из 658 содержат античные имена собственные – 295 из 30 858 стихотворных строк.

---

<sup>3</sup> Миропольский Г. М. О развитии поэтики Бродского с притопом. URL: <http://www.topos.ru/article/laboratoriya-slova/o-razviti-poeitiki-brodskogo-s-ritopom> (дата обращения 02.05.2016).

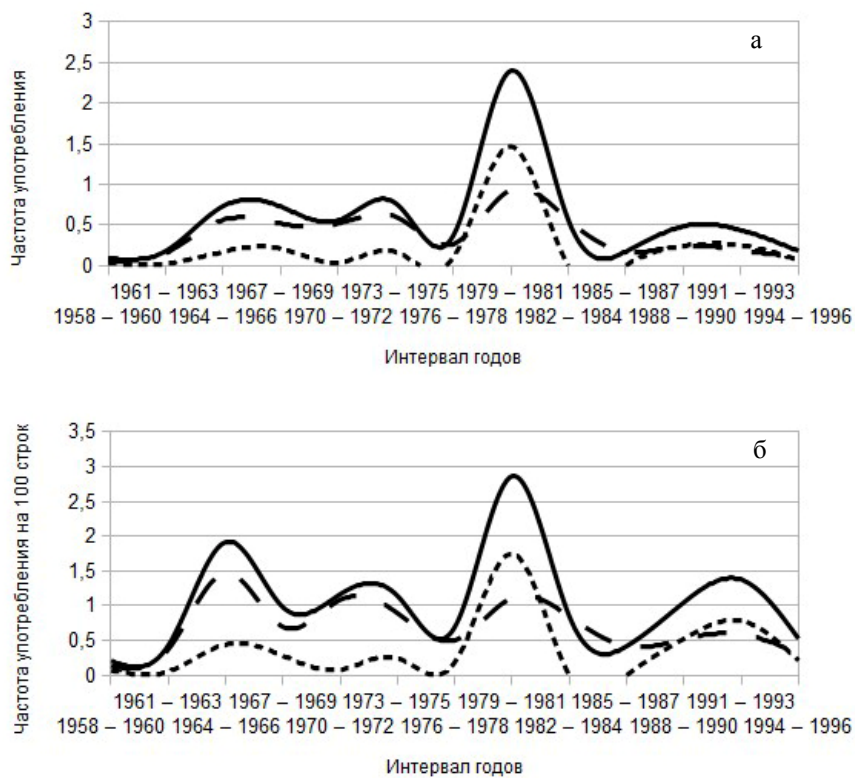


Рис. 5. Частота употребления античных имен И. Бродским:  
 а – на стихотворение; б – 100 стихотворных строк  
 (сплошная – в целом, длинный пунктир – Греция,  
 короткий пунктир – Рим)

Имеет смысл напомнить, что близко к тому же периоду, что и максимумы рис. 5, на начало 1980-х, приходится гипотетический кризис «Боже-моя» из предыдущей главы. На тот же интервал 1979–1981 гг. (а фактически 1980–1981 гг.) приходится второй пик платонического использования имен-понятий (см. рис. 4). И тогда же, судя по всему, пишется пьеса «Мрамор».

Складывается такое впечатление, что семантика античности в 1980–1982 гг. служила альтернирующим смысловым миром – семантическому миру библейских имен. И сразу вслед за этим периодом, в 1982–1984 гг.,

мы наблюдаем «провал» на графике использования всех собственных имен (см. рис. 2). Подозрение, что «здесь что-то такое есть», и предопределило выбор категорий-рубрик для настоящей публикации.

Конечно, использование собственных имен – ни качественно, ни количественно – не является «поэтическим» признаком речи. Семантические поля ономастики являются символической микрофлорой почвы, из которой произрастают (могут произрастать) поэтические значения и формы. Это, скорее, бессознательный и/или клишированный мир «до» или «вне» поэзии.

Количественный анализ этой семантической микрофлоры дает некоторое представление о хронологических узлах поэтических трансформаций.

Подытожим.

В 1964–1966 гг. мы наблюдаем первый спад использования библейских собственных имен. В 1976–1978 гг. – второй спад. Мы вправе предполагать, что речь идет об идеологических / религиозных / метафизических напряжениях (что бы мы ни понимали под этими словами). Этим слов не стоит бояться. В конце концов, все, что мы называем идеологией – это риторика, так или иначе принятая в качестве личного императива. Общее использование собственных имен при этом Бродским до 1982–1984 гг. держится на более или менее постоянном и высоком уровне.

Оба этих спада в использовании библейской ономастики не синхронны или не полностью синхронны с использованием античных имен и платонических имен-понятий. Использование античных имен в 1964–1966 гг., например, достигает своего первого (незначительного) пика. То же касается «платонических» родовых понятий, написанных с прописной буквы.

В 1980–1981 гг. наблюдаются одновременные максимумы в использовании античных имен и имен-понятий, в то время как библейская ономастика сравнительно низка (она, впрочем, нигде ненулевая).

Конечно, допоэтических семантических полей не два, они не сводятся к библеистике и античности. Но мы вправе думать, что эти два семантических поля входят в число основных и являются конкурирующими. Речь не идет об исключаящем «или – или»: и «Бог» и «Музы» могут встречаться в пределах одного стихотворения и одной строки. Но похоже на то, что там, где эти символические поля осознаются как принципиально различные, там делается неавтоматический, осознанный выбор в пользу одного и только одного поля.

Покажем синхронность изменения частоты использования библейских имен с изменением частоты использования Бродским ямбов.

### **Ямбы как идеологически нагруженный размер у Бродского**

Этот результат явился неожиданностью для меня. Предполагалось дать для контраста с семантической статистикой пример распределения по го-

дам метрических характеристик стиха. В работе «Метрический репертуар Бродского по годам жизни и другие статистические сведения»<sup>4</sup> приведена хронология изменения метрического репертуара И. Бродского. К концу 1970-х доля ямбов (ранее занимавших более половины всех стихотворений и стихотворных строк) падает фактически до нуля, и в последнее десятилетие жизни поэта ямбы перестают играть сколько-нибудь существенную роль в метрическом репертуаре (в количественном выражении). После 1980-го основной массив стихотворений написан тоническим стихосложением.

Предполагалось поставить во взаимосвязь точки на оси времени резких изменений метрических характеристик с точками, выявленными при анализе использования ономастики.

Вот что получается (рис. 6).

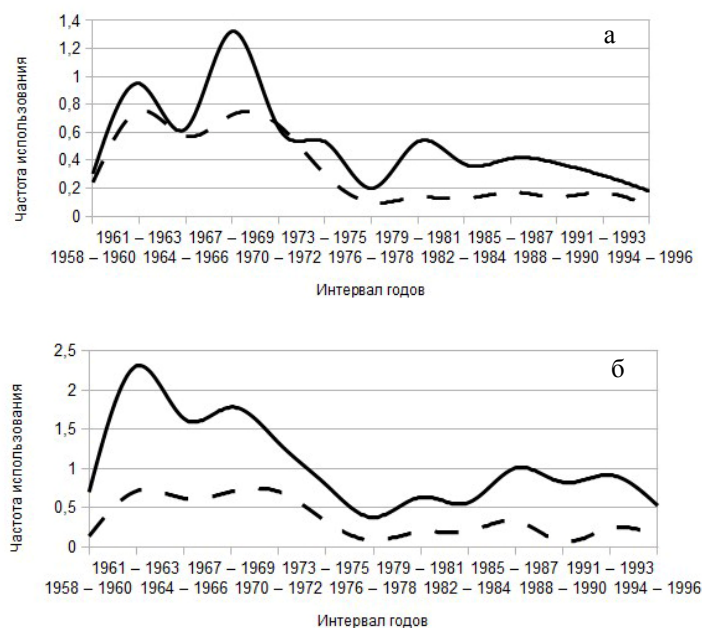


Рис. 6. Частота употребления библейских имен (сплошная) и ямбов (пунктир) у И. Бродского: а – по стихотворениям; б – по стихотворным строкам (на 100 строк)

<sup>4</sup> Миропольский Г. М. Метрический репертуар Бродского по годам жизни и другие статистические сведения. URL: [https://www.academia.edu/20139332/Метрический\\_репертуар\\_И.Бродского\\_по\\_годам\\_жизни\\_и\\_другие\\_статистические\\_сведения](https://www.academia.edu/20139332/Метрический_репертуар_И.Бродского_по_годам_жизни_и_другие_статистические_сведения) (дата обращения 02.05.2016).

Коэффициент корреляции не рассчитывался, но кажется очевидным – он высок, а графики синхронны. Это особенно заметно в расчете по стихотворным строкам (см. рис. 6, б).

Это означает, что к 1978 г. Бродский не просто отказывается от ямбов – это не чисто «техническое» решение. Одновременно с этим отказом происходит форсированное переключение с библейской на античную ономастику. И есть все основания полагать, что снижение роли библейских тем было как минимум осознано идеологически или даже носило характер решения (напомню: «Изо рта сказавшего все, кроме “Боже мой”...»).

За пределами этой работы остается вопрос о том, во что разрешается дилемма символических значений «христианство vs античность» в последние 5–10 лет жизни поэта (и в каком смысле она может «разрешаться»). Из представленных материалов ответ на этот вопрос неясен.

#### Вместо заключения

Временной интервал, когда архивы великого поэта закрыты, в каком-то смысле может быть бесценным для исследователя. Ничто – ни знание бытовых подробностей, подробностей жизненных перипетий героя и его близких, ни обилие черновиков и писем, ни личные интимные записки с их сомнениями и решениями – не заслоняет того, что сам поэт сознательно выдвигал в качестве главного плана своей публичной жизни.

Эта ситуация вынуждает нас к поиску более тонких и точных инструментов для понимания поэтики, она позволяет нам проблематизировать само представление о поэтической биографии и смысл, который мы вносим в периодизацию творческой жизни поэта.

#### Article metadata

Title: Position of biblical and ancient onomastics in J. Brodsky poetry

Author: G. M. Miropolsky

Author's e-mail: miropolskij@gmail.com

Author affiliation: Independent researcher

*Abstract.* The frequency of J. Brodsky use of biblical onomastics indicates the personal religious drama of the poet. The main intensity of the latter came in the beginning of 1980. The semantic space of antiquity appears as a competitor of the semantics of Christianity. The peak of the antique onomastics appearance in J. Brodsky's work was exactly at the time of the significant drop of the biblical onomastics in his work. We observe it in the (false) utterance «Изо рта, сказавшего все, кроме “Боже мой”...».

Around that period, in the beginning of 1980, J. Brodsky renounces the use of platonic writing names-concepts (Time, Human, Immortality, and so on).

However the use of the biblical onomastics never disappears completely, it occurs as a constant lexical background during the whole poet's life.

Within the context of J. Brodsky work, the frequency of the use of biblical names is, in fact, directly related to the use of iambus. For the poet, iambus arises as the metre that bears ideological and even «spiritual» meaning. A crucial part's drop of iambus in J. Brodsky poetry comes in the end of 1970 at the same period of the significant drop of the biblical onomastics appearance.

*Key terms:* onomastics, J. Brodsky, bible, antiquity, religion, intersyllabic pauses.

Икс, Игрок, Death  
(«Амадеус» et al.: основания философско-художественной системы А. Скидана) \*

М. А. Дмитровская

БАЛТИЙСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. И. КАНТА  
КАЛИНИНГРАД

*Аннотация.* Статья посвящена реконструкции философско-художественной системы Александра Скидана. Материалом для исследования послужило стихотворение «Амадеус» из сборника «Delirium» (1993), другие стихи поэта, а также его эссеистика и литературная критика. Основным методологическим принципом является представление об уровнях явной и скрытой семантики. Мультиязыковой анаграмматический код является средством перехода от скрытого уровня к явному, что лежит в основе текстопорождения. Система А. Скидана представляет собой единство онтологии, гносеологии, этики и эстетики. Отталкиваясь от положения Декарта *cogito ergo sum*, А. Скидан последовательно подвергает сомнению тезис о существовании и тезис о мышлении, что сопряжено у него с представлением о творении множества людей и мира из я (*ego*). Это дает также возможность Скидану использовать арифметический и алгебраический коды

---

\* Работа выполнена в рамках гранта РГНФ 14-04-00124 «Анаграмматические коды: когнитивные основания и текстопорождающие возможности».

*Дмитровская М. А.* Икс, Игрок, Death («Амадеус» et al.: основания философско-художественной системы А. Скидана) // Критика и семиотика. 2016. № 2. С. 231–258.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2016. № 2  
© М. А. Дмитровская, 2016

(с акцентом на неизвестных  $x, y, z$ ). Все части философской системы объединены семантикой варьирования между *реальностью / иллюзорностью, первым / вторым, прямым / круговым движением*. В статье вскрыта важность названия сборника «Deligium» для семантической реконструкции и показано, что имя автора Александра Вадимовича Скидана в свернутом виде содержит основные положения системы. Отмечена важность интертекстуальных связей с произведениями А. С. Пушкина, В. Набокова, К. Вагинова. Продемонстрировано, что произведения А. Скидана содержат автометаописательный компонент, т. е. описывают не только художественную реальность, но и сам процесс порождения речи и письма.

*Ключевые слова:* Александр Скидан, философско-художественная система, мультиязыковой код, анаграмма, игра слов, интертекст, уровни явной и скрытой семантики, семантическая реконструкция.

*Контактная информация:* Дмитровская Мария Алексеевна, доктор филологических наук, профессор кафедры славяно-русской филологии Института гуманитарных наук Балтийского Федерального университета им. И. Канта (ул. А. Невского, 14, Калининград, 236041, Россия; dmitrovskayama@yandex.ru)

Затвердила сорока Якова одно  
про всякого.

**0. PRELUDIUM.** В основе всего написанного Александром Скиданом (стихотворений и эссеистики, литературной критики) лежит глубинная семантическая структура, философская по своей сути: каждый текст представляет собой вариацию единого смыслового инварианта. Если мы делаем упор на его целостности и внутренних связях, мы должны говорить о системе<sup>1</sup>. В настоящей статье основное внимание будет уделено анализу стихотворения «Амадеус», однако будут привлечены и другие произведения, написанные в разные периоды и охватывающие в пределе все творчество

---

<sup>1</sup> Понятие системы является объектом рефлексии Скидана. «Я должен создать Систему либо быть поработанным Другим, – говорит Уильям Блейк в поэме “Иерусалим”. Ставка здесь само спасение, причем спасение посредством Системы; только (поэтическая) Система может спасти его автономию, его самостоятельность, его самость. <...> Создать Систему: императив и пароль, пароль и императив. Так Другой заказывает нам наше желание, нашу речь, то есть самих себя» («Чудо» [Скидан, 2013, с. 184]). См. также в прозаической части цикла «Пирсинг нижней губы» [Скидан, 2005; 2013, с. 107].



Скидана. Ясно, что в рамках отдельной статьи задача описания системы в полной мере не может быть решена. Наша цель – сформированная О-снова. Труден первый шаг, *икс* кучен первый путь.

1. «ОФОРМИТСЯ ВО ВРЕМЯ ИГРЫ... ПРОСТО-НАПРОСТО НАМЕЧАЮ НЕКОТОРЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ»<sup>2</sup>. 15 октября 2014 года в Калининграде состоялся вечер Александра Скидана. Чтение стихотворения «Амадеус» поэт предварил указанием на то, что оно возникло под влиянием эссе А. Драгомощенко «Тень чтения», где значимость темы смерти в пушкинском «Моцарте и Сальери» увязана с развитием анаграмматических смыслов, таящихся в именах Моцарта: «Мосарт. МСРТ – поразительно легко читается эта “анаграмма”: СМРТ: СМЕРТ. Игра продолжит себя в добавлении “с”, – звук, знак как бы упущен по рассеянности, по рассеянию из имени Амадей. А(с)модей... ну, и – Вольфганг, стая волков (оборотней?)» [Драгомощенко, 1994]. Таким образом, тему смерти дополняет семантика двойничества и оборотничества.

Стихотворение «Амадеус» было написано в 1992 г. и вошло в первую книгу стихов А. Скидана «Делириум» (1993). Спустя 6 лет, в 1998 г., была написана построенная по словарному типу работа под названием «Из путеводаителя по “Моцарту и Сальери”», которая была опубликована в журнале «Комментарии» (1999, № 17, с. 27–34), а затем включена в книгу «Сопротивление поэзии» [Скидан, 2001]. Приведем текст стихотворения «Амадеус».

*А.Д.*

разъятых игр танцор ли асмодей  
 как бы резвяся и стеная  
 хромой стопою – в нотный стан  
 в листы разметанного рая  
 сухую беглость кто предал перстам  
 кишенье книжное страницы  
 вкушай же агнца плоть как нижнего белья  
 пустопорожний храм  
 как обращенье плащаницы  
 иль перечти Женитьбу Фигаро  
 он весел. вдруг... иль что-нибудь такое  
 пусть счастье катится как обруч обрусев  
 и не кончается качаясь  
 за огненной рекой тучнеющий исав  
 кичась виденьем гробовым, мотивчик

<sup>2</sup> «Защита Лужина» [Набоков, 2000, т. 2, с. 369].

## ОН ВСЕ ТВЕРДИТ ЕГО КОГДА ОН САМ – НАПЕВ

нет оборотень нет иаков  
 разъятых игр танцор ли асмодей  
 а в остальном прекрасная маркиза  
 все глуше музыка таинственных скорбей  
 исподних клавиш преисподню –  
 се дар изоры – запрокинься, пей!  
 лицо моцарта испитое  
 навзничь  
 и в ночь идет и плачет уходя  
 «и не кончается»<sup>3</sup>  
 [Скидан, 1993; 2016, с. 55]

Как неоднократно отмечалось исследователями, «цитатность» является важным принципом поэтики Скидана. Цитаты у Скидана исключают случай: они встроены в жесткий смысловый каркас и подчинены глубинному семантическому коду. При внешней «затемненности» и фрагментарности стихи Скидана являются образцами строгой логики и упорядоченности. Логическая структура выходит на поверхность при реконструкции уровня глубинной семантики и учета языковых механизмов перекодировки, обеспечивающих развертывание кода при текстопорождении. Важнейшую роль здесь играет использование (игровых) возможностей языка, многократно увеличивающихся при обращении к мультязыковым переходам и анаграммированию. Сам язык выступает в роли генератора смыслов. Метод Скидана может быть охарактеризован следующими словами из книги К. Вагинова «Козлиная песнь»:

Художнику нечто задано вне языка, но он, раскидывая слова и сопоставляя их, создает, а затем познает свою душу. Таким образом в юности моей, сопоставляя слова, я познал вселенную, и целый мир возник для меня в языке и поднялся от языка. И оказалось, что этот поднявшийся от языка мир совпал удивительным образом с действительностью [Вагинов, 2000, с. 120].

Метод Скидана встраивается в существующую традицию: как показано в серии наших предшествующих работ, подобная техника письма присуща А. П. Чехову, В. Набокову, Н. Кононову, Ю. Буйде (список является открытым).

В эссе «Набоков и пудра» (1996) Скидан пишет: «...наш автор полиглот, космополит и лингвистический, так сказать, интроверт...» [Скидан, 2001]. Тут заметил я, нас было двое: *наш автор* един в двух лицах – он и Набо-

<sup>3</sup> Здесь и далее в стихотворных примерах орфография и пунктуация источника сохранены.

ков, и сам Скидан. Англ. *powder* анаграмматично русск. *поводырь*, а микроскопическое строение пудры убеждает – поводырей бессчетное количество. Многоязычие не исключает родного языка, тонкого в отношении косметических процедур: припудрив нос, можно за него водить, а чтобы пропроводить космополита, нужно запудрить мозги. Но, даже снятая, косметика остается космической. Растертый в прах порошок порождает туманности космоса. Распад преодолевается соединением. Космическая пыль Александра Скидана. *U-nite*.

2. «ВЫШЕЛ МЕСЯЦ ИЗ ТУМАНА». Вышел затем, чтобы ввести нас в курс основных понятий. Тур. *ay* [ай] ‘луна, месяц’ читается как англ. I ‘я’, а в обратном прочтении оба эти слова дают [йа] = русск. я. Англ. I ‘я’ графически совпадает с римской цифрой, обозначающей единицу. Такая числовая семантика поддерживается анаграмматичностью англ. *moon* ‘луна’ и греч. корня *моно-* от *μόνος* ‘один’. Переход от единичности *я* к всеобщности мира достигается через паронимичность нем. *Mond* ‘луна’ и фр. *monde* ‘мир, Вселенная’, восходящему к лат. *mundus* с тем же значением, которое развилось из изначальной семантики чистоты и упорядоченности. Др.-греч. *μήν* ‘месяц’ и *μήνας* ‘месяц, луна’ дают возможность увидеть сходство между луной и человеком и людьми (англ. *man*, pl. *men*). Если месяц вышел из two man’a, то сколько месяцев-людей: один, два или три?

техномызыка из дверей кафе  
пролегомены

ко всякой будущей метафизике  
(из цикла «Схолии» [Скидан, 2005; 2016, с. 122])

Здесь Скидан цитирует в усеченном виде название работы И. Канта «Пролегомены ко всякой будущей метафизике, могущей появиться как наука», которую И. Кант написал как пояснение к вышедшей ранее «Критике чистого разума».

Мы же изложили сначала пролегомены, но дойдем и до чистого разума.

3. «ВЫНУЛ НОЖИК ИЗ КАРМАНА»: АНАТОМ САЛЬЕРИ. Стихотворение Скидана «Амадеус» «прошито» цитатами из пушкинского «Моцарта и Сальери».

Начальное слово первой строчки «*Разъятых* игр танцор ли асмодей» отсылает к словам Сальери, согласно которым разъятие музыки является анатомическим и ведет к смерти («*Звуки умертвив, / Музыку я разъял, как труп*») [Пушкин, 1977–1979, т. 5, с. 306] и одновременно имеет алгебраическую природу («*Поверил / Я алгеброй гармонию*»). Однако ранее Сальери говорит о том, что «науки, чуждые музыке», были им отринуты, и он пре-

дался «одной музыке». Разрешить парадокс можно, если допустить, что алгебра и музыка не чужды друг другу. Действительно, они сходны в использовании буквенных обозначений. Современные алгебраические обозначения были введены Р. Декартом. Константы он обозначил *a*, *b*, *c*, а неизвестные величины – *x*, *y*, *z*, используя первые и последние три буквы латинского алфавита. В музыке буквенные обозначения звуков существовали задолго до введения нот и продолжают сохраняться. Для этого используются начальные буквы латинского алфавита: А – «ля», В – «си бемоль», С – «до», D – «ре», Е – «ми», F – «фа», G – «ля». Для «си» была использована буква H. В начале монолога Сальери говорит, что отсутствие правды на земле и выше ему ясно, «как простая гамма». Самые простые гаммы – ля минор и до мажор, где используются все перечисленные буквы, кроме В. Разъятие музыки сопровождается рассечением Сальери самого себя: *я раз я л(ь)*. Приставку *раз-* можно трактовать как числительное ‘один’ или условный союз. Важно ее этимологическое значение, общее со словом *резать*. В результате сечения образуется два или три *я*, тождество которых, однако, подвергается сомнению.

**4. ШАХМАТНОЕ СЕЧЕНИЕ.** Буквенные обозначения восьми нот от А до H совпадают с аналогичной нумерацией (прописными буквами) клеток на шахматной доске по горизонтали. По вертикали – соответствующие числа натурального ряда от 1 до 8. Именно особенности шахматной нотации лежат в основе постоянно подчеркиваемой связи между шахматами, музыкой и математикой в романе В. Набокова «Защита Лужина». На набокковском фоне ярче высвечиваются особенности поэтики Скидана: отсутствие явной шахматной составляющей при постоянной разработке музыкальных мотивов и математических образов. Шахматы зеркально отражены у Скидана в постоянно повторяемой теме сечения (англ. *chess* в обратном прочтении дает русск. *сечь*) и являются частью глубинного семантического кода. Здесь один АС (Александр Скидан) следует за другим АС-homme (Александром Сергеевичем).

Но, помимо музыки, математики и шахмат, при помощи букв творится литература. Рефлексия над процессами говорения и письма осуществляется Скиданом постоянно, как на явном, так и на скрытом уровне.

**5. «ТАК, НАВЕРНОЕ, В ПОСОБИИ ПО УЧЕТУ И ПЕРЕЧИСЛЕНИЮ...»<sup>4</sup>**. Если у А. С. Пушкина форма разъятия *я раз я л (ь)*, то у Скидана первое слово стихотворения «Амадеус» дает *раз-я-ты-х (игр)*. Здесь соединяются различные коды. Во-первых, значимо представление о лице как грамматической категории, представленной в системе местоимений

<sup>4</sup> Из цикла «Рассуждение». 22 [Соколов Саша, 2011, с. 36].

формами трех лиц, из которых названы 1-е (*я*) и 2-ое (*ты*) лица ед. ч. Далее, важно представление о натуральном ряде чисел, начинающемся с единицы (*раз*). В слове *разъятых* от финального *х*, активизируя соответствия между кириллицей и латиницей, можно перейти к *N* (кирилл. X → латин. N = кирилл. Н → латин. N). В этом случае запись *раз, я, ты ... х* должна прочитываться как *один (раз), два, три ... n*. При этом натуральные числа 1, 2, 3 могут трактоваться как аналог трем грамматическим лицам, представленным местоимениями *я, ты, он (она)*. Однако здесь возникает значимое смещение в последовательности элементов: в записи *раз, я, ты ...* числительное *раз*, которое стоит на первом месте и открывает счет, сдвигает местоимение 1-го лица *я* на место числа 2 (при этом открывается возможность тождества *я = ты*), а местоимение 2-го лица *ты* сдвигается на место числа 3 (при этом виртуально *ты = он*). Тогда отсутствующее местоимение 3-го лица *он* должно занять место числа 1 (*раз*). Получаем, что  $1 = 3$ ,  $2 = 1$ ,  $3 = 2$ , т. е. в добавление к натуральному ряду 1, 2, 3... *n* появляется тождественный ему ряд 3, 1, 2, 6, 4, 5 ... *n*, где в обоих случаях числа одновременно и различны, и равны друг другу. То же относится к грамматическим лицам: *я, ты* и *он (она)* – различны и тождественны одновременно. Совмещение принципов различия и тотального тождества, невозможность застыть в определенности, постоянные «вибрации» и «мерцание» всего сущего А. Скидан утверждает как одну из важнейших характеристик своей системы.

Скидан испытывает на надежность картезианский принцип *cogito*, утверждающий, что сомневаться можно во всем, но только не в своем мыслящем *я*. Путем дробления *я* (собственного *я* Скидана) происходит рождение множественности людей и развертывание мира. Здесь же возникает и проблема Единого, Целого. Формуле *разъ-я-ты-х*, содержащей местоимения, тождественна формула *раз-двое-н* (*раз, двое ... n*), где тоже возникает парадокс счета и тождество чисел при одновременном их различии [Дмитровская, 2014, с. 273]. За основу счета в обоих случаях берется 1, 2, 3 – с переходами и отождествлениями между ними.

Следствием является проблема соотношения *я* и *Другого*. *Я* и *он* одновременно различны и тождественны *ego = ego (он)* [Там же, с. 272]. *Другой* часто сводится к *ты* как ко *второму* (ср. во многих славянских языках образование порядкового числительного ‘второй’ от корня *drug-*), а *я* – к *первому*. Отношения между ними неоднозначные. Проблема высвечивается при таком прочтении записи *разъ-я-ты-х*, когда *раз* трактуется как условный союз: ‘если *я = ты*’. Колебания между *первым* и *вторым*, в частности, диктуются особенностями языка, которые порождают «парадокс автора». Автор должен воспринимать себя как 1-е лицо, но в то же время слово *автор* паронимично числительному *а второй*, а форма женского рода *а-втор-а-я* является просто криком о помощи заплутавшего *я*. На *первый-второй* рассчитывать здесь весьма затруднительно. Кроме того, слово

*автор* – анаграмма слов *тварь* (*творить*) и слов с корнем *ворот-* / *-врат-* / *вращ-*, лат. *verto* ‘поворачивать’. Семантика поворота, оборота, вращения, движения по кругу, лица и изнанки важна в стихотворении «Амадеус» и входит в ядро системы Скидана, обладая значимостью, в частности, для определения «поворотного», меняющегося статуса *я*.

где каждый символ

одновременно  
в свою очередь

состоит в том

оставаясь в рамках

стереть черту  
порождая и отражаясь  
друг в друге  
(«солнце...» из цикла «Частичные объекты»  
[Скидан, 2005; 2016, с. 135])

В словосочетании *разъятых игр* форма *игр*, замыкаясь в кольцо, дает слово *игрек*, поэтому выражение *разъятых игр* можно записать как *раз, я, ты, х, у*. Зед (*z*), третий (не)лишний, получается при вращении *N* (полученного из *X*). Таким образом, имеет место параллелизм между местоимениями и алгебраическими обозначениями.

Ближайшим источником выражения *разъятых игр* является стихотворение К. Вагинова:

Уж сизый дым влетает в окна,  
Простертый на диване труп  
Все ищет взорами волокна  
Хрустальных дней *разъятую* игру.  
[Вагинов, 1982, с. 26]<sup>5</sup>

Одновременно вторая строка стихотворения Скидана – «как бы режвися и стена» – отсылает к стихотворению Ф. И. Тютчева «Весенняя гроза» (с заменой *игра* на *стена*).

6. «БУДУ РЕЗАТЬ, БУДУ БИТЬ». В строке «разъятых игр танцор ли асмодей» внешнее описание разъятости изоморфно расчленению самого

<sup>5</sup> Курсив наш. – М. Д.

слова *разъятых*, которое одновременно описывает самого себя (слово замкнуто на себе, возвращается к себе, осуществляет поворот к себе). Возникает вопрос о принадлежности танцора Асмодея к разъятым играм. Латинское *ludo* 'играть' означает также 'танцевать'. Сам вопрос – о соотношении единичного (Асмодея / игры / я) и множественного (игр / людей). Описание разъятия во второй строке «как бы резвяся и стеная» переходит на скрытый уровень. Значение 'резвиться' выделяется третьим у лат. *ludo*, а слово *резвий* и его производные этимологически родственны словам *раз* и *резать*. Слово *стенать*, родственное *стонать*, игровым образом может быть уподоблено укр. *стинати* 'рубить' (ср. др.-русск. *тинати* с тем же значением).

В «Амадеусе» человеческое тело представлено частями, принадлежащими разным персонам, а «сборное тело» является попыткой достичь общности Единого, однако в силу множественности одинаковых членов этого не достигающего. В первой строфе есть танцор Асмодей и его «хромая нога», во второй строфе – «персты» (чьи?). Расчленение человека соположено с пасхальной жертвой Христа: «вкушай же агнца плоть», – предполагающей расчленение агнца и вводящей тему причастия (*части*). В четвертой строфе – телесность «тучнеющего исава» В шестой строфе повторяется первая строка «разъятых игр танцор ли асмодей», в седьмой – дано «лицо Моцарта». Есть и скрытые части. Телефонные разговоры «прекрасной маркизы» и ее собеседников предполагают акцент на губах, ртах как частях лица и руках, держащих телефонные трубки; игра в серсо дает визуальный образ бегущего (ноги!) человека, который палочкой в руке ведет катящийся обруч; Моцарт должен держать в руке бокал с вином, голова его падает «навзничь». В целом в стихотворении есть ноги, руки, тело / плоть, головы.

Мотив физического расчленения – постоянный у Скидана. В стихотворении «Пассажи» он пишет: «Разъятие и / расчлененье» [Скидан, 1998; 2016, с. 82].

Отдельно  
руки,

отдельно кисти рук,  
отдельно голени и, конечно же, шея.  
(«Disjecta membra», 1 [Скидан, 2005; 2016, с. 144])

Разъятию подвергается всё – в том числе сущности, вещества, явления, предметы. Расчленению подвергается и сам поэт. Знаковый характер носит название цикла «Disjecta membra», давший название «Membra disjecta» последней книге поэта [Скидан, 2016]. У. Ю. Верина отмечает, что в названии цикла «Disjecta membra» сведены темы разъятия, частей тела с темой

поэтического творчества (фрагментов стихов), что и было изначально в «Сатирах» Горация (I, 4: 62). Из выражения *disjecta membra poetae* ‘члены разорванного на части поэта’ со временем образовалось усеченное переосмысленное *disjecta membra* ‘части, обрывки (цитат и пр.)’ [Верина, 2009].

Мотив расчленения тела связан не только с частями письменного текста, но – через особенности языковых выражений – напрямую связан с рождением речи: чтобы быть понятной, она тоже должна быть разделена на члены, быть *членораздельной*. На параллелизме расчленения тела, возрождения и появления речи построен пушкинский «Пророк», который в виде цитат и парафраз рассечен и рассеян у Скидана по совокупному поэтическому тексту. Другой источник влияния – миф о певце и музыканте Орфее, который был растерзан менадами. Части его тела были собраны и похоронены музами. Голова же его уплыла к острову Лесбос, где позже пророчествовала. Образ Орфея Боуколос (пастуха), где он изображался в окружении животных – один из источников раннехристианской иконографии Христа – «добротного пастыря». Важнейшим в сближении образов Орфея и Христа является сюжет о спуске в Аид (ад) и возвращении оттуда живым (*resp.* воскресение). Сюжет рассечения связывает Орфея также с пушкинским пророком. Показательно наличие у А. Скидана цикла «Фрагменты Орфея» [Скидан, 1993; 2016, с. 57–58].

Для постоянного говорения нужно или сделать процесс расчленения бесконечным, или же обеспечить бесконечное повторение процесса разъятия и восстановления целостности. Проблема получает несколько парадоксальных решений в рамках предлагаемых языком средств – путем игры на разных значениях приставки *раз-* / *рас-* (‘разъединение на части’) и числительного *раз* ‘один’ и, соответственно, на разном их поведении по отношению к отрицанию. Возникают игровые соответствия: *рассечь* – *раз сечь*, *не рассечь* – *не раз сечь*. Скидан в стихотворении «Или / Или» совмещает разные части тела (следовательно, до этого они должны были быть рассечены), которые рассекаются одним ударом – так, что порезы имеют вид креста с полумесяцем (крест задается вращением *икса*). Корень *сек-* (в безударном положении) является анаграммой названия буквы *икс* (*x*):

и он мне грудь рассек мечом  
от уха и до уха

Во второй строфе факт рассечения отрицается:

нет он мне грудь не рассек мечом  
от уха и до уха  
[Скидан, 1993; 2016, с. 56]



«Не рассекал», следовательно, *не рассек = не раз сек*. Название «Или / Или» отсылает к книге С. Кьеркегора «Или – Или» и подчеркивает выбор одной из двух возможностей. У Скидана каждая из них рассматривается последовательно, однако реализуются они одновременно в «мерцающем» режиме. Английский перевод названия книги С. Кьеркегора *Either / Or* представляет собой анаграмму *разрезáй / ор*.

В связи с «мерцающим» статусом рассечения – нерассечения аналогичный статус приобретает и говорение – молчание.

(триумвират, о котором молчал-кричал Парменид,  
о котором кричит-молчит мой забитый рот).  
(«Рассеченный девизом» [Скидан, 1993])

Поскольку *кричание* и *ор* могут представлять собой нечленораздельную речь, то здесь на первое место должна выйти зафиксированная в языке способность самого языка быть острым или режущим инструментом, ср: *сказать, как отрезать; острый язык; язык как бритва*. Поистине, «...сыны человеческие, зубы их – оружие и стрелы, и язык их – острый меч» (Пс. 56:4). А выражение *рубить плеча* может описывать говорящую голову даже при отсутствии тела.

Режущая способность языка (ведущая к членораздельности) совмещается с его противоположным свойством, ведущим к невозможности речи, к молчанию:

В ночь ли войти – как в склеп с фамильным девизом:  
«язык мой – кляп мой и скальпель»?  
(«Рассеченный девизом» [Скидан, 1993])

«Или / или» неотличимо у Скидана от мерцающего «и / и».

7. УМ-НОЖ, ИЛИ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ РОЖДЕНИЯ АЛГЕБРЫ ИЗ «АРИФМЕТИКИ МНОЖЕСТВЕННОГО ЧИСЛА»<sup>6</sup>. Говоря до сих пор о рассечении, мы увязывали сферу телесного и сферу языка. Перейдем к области ментального. Картезианское *я мыслю, следовательно, я существую* дает две метафоры, описывающие работу сознания. *Рефлексивность* сознания, его направленность на себя описывается как поворот, дающий в пределе круг (лат. *reflecto* ‘загибать, поворачивать’). С другой стороны, рефлексивность сознания создает *разделение «я»* на мыслящее и сознающее себя мыслящим. Сам ум можно при этом представить в виде

<sup>6</sup> «так, наверное, в пособии по учету и перечислению...» из цикла «Рассуждение». 22 [Соколов Саша, 2011, с. 36].

режущего инструмента (*острый ум*). Термин Декарта *res cogitans* («мыслящая вещь»), описывающий деятельность сознания, легко трансформируется в *резь cogitans*, указывающий на способность к разрезанию.

Русский язык сводит воедино способность ума к рассечению и «занимательную математику», где алгебра рождается из арифметических действий.

Для Скидана значим механизм, позволяющий породить множество из единичного. Омофоны *ум-нож* и *умножь* запускают соответственно процессы деления (членения) и умножения, которые при внешней противопоставленности являются тождественными: умножение, увеличение элементов достигается за счет деления, рассечения на части. Переход от обыденной семантики глаголов *делить* и *умножать* к терминам арифметики и одновременно порождению алгебраических обозначений достигается за счет учета разных значений символа «х»: как знака умножения и обозначения неизвестной величины *x*. Слова *умножь*, *умножить* при отделении приставки: *у-множь*, *у-множить* – дают увеличение количества *y* («игреков»). Арифметическая операция сложения порождается при вращении *x*, в результате чего получается знак + (плюс). Однако верно и обратное: сложение (со знаком +) при вращении дает знак умножения, а также алгебраические обозначения неизвестных величин *x* и *y*. Основа при этом оказывается собственно эстетической: мы говорим о *стих-о-сложении*, результатом которого является *стих о сложении*. Такова совокупная характеристика поэтического творчества Скидана.

Таким образом, картезианское «ум-нож» и сложение стихов работают в противоположных направлениях: первое на деление и умножение, на количественный прирост, второе – на собирание, синтез, соединение в единство. Кроме того, *резвое рассечение* и *разрезание* противопоставлено тихому сложению. В разделении (ум-нож!) содержится семантика смерти: название сборника «Делириум» (лат. ‘безумие’) при игровом рассечении на две части и анаграммировании дает *дели-умри*. Однако семантику смерти дает и *стих-о-сложение*: если человек *стих*, *умер*, он, возможно, *сложил голову*. Неизбежная смерть позволяет увидеть *z* и его *y*-умножение (*x* как *x*): название буквы «зед» анаграмматично англ. *death* ‘смерть’. Смерть, однако, перетекает в жизнь: *сложение головы* (из разъятых частей) необходимо для того, чтобы потом ум опять стал острым и вернулся к своей деятельности как *ум-нож*.

Остается вычитание. Отделим приставку от глагола *вычитали* и получим предложение *Вы читали* с местоимением 2-го л. мн. ч. Этимологически родственные глаголы *читать* и *вычитать* дотраивают арифметическую систему одновременно с акцентировкой отношений «автор-читатели». Сложение уравновешивается вычитанием, а *стих о сложении* находит своих *вы-читающих*.

В группу родственных слов *читать* и *вычитать* входит также слово *считать*, имеющее значения 'вычислять' и 'перечислять, нумеровать'. В толковании выражения «раз-я-ты-х игр» мы от перечисления перешли к возможностям вычислений. Вместе с тем счет является яркой характеристикой человеческого ума (сознания). Так, в русском языке *считать* в переносном значении является глаголом мнения. Наиболее яркий пример взаимосвязи этих смыслов дает латынь: слово *ratio* 'мышление', 'рассудок, разум' исходно означает 'счет, подсчет', 'список, перечень'. Но слово *ratio* само восходит к глаголу *reor* 'считать, думать, полагать'.

Для Скидана важно соединение способности к счету и к языку. Сама способность к языку может трактоваться языками как соединение целого из более мелких элементов: лат. *lego* 'собирать' означает также 'читать', 'произносить, декламировать', 'слушать', др.-греч. λέγω 'собирать' – 'считать', 'говорить, сказать, излагать', 'разуметь'. Сходный результат дает формула *ум-ножь / умножь*. Слово *произведение* многозначно – оно может относиться к результату перемножения чисел или же называть продукт художественного творчества. Показательно в этом отношении название цикла стихов Скидана «Когнитивный капитализм» (слово *капитал* от лат. *capit* 'сумма', в первом значении 'голова'). В последнем стихотворении цикла «А. Илларионов о месте РФ в рейтингах» (2007) постоянно связываются

русский язык, но также  
и сухой язык цифр.  
[Скидан, 2016, с. 200].

Цитатное и тематическое встраивание «языка Пушкина, Лермонтова, Толстого, Достоевского, Чехова» [Там же, с. 199] в современный политический дискурс (стихотворению предшествует огромная цитата из А. Илларионова), переплетение двух типов текстов (публицистически-счетного и художественного), сплавление их в новое произведение является развитием отмеченной Скиданом техники письма, основанной на чтении («Голос ночи» [Скидан, 2016, с. 20]). Этот же принцип А. Скидан ставит в основание своей поэтики, ср. также название его поэтического сборника «В повторном чтении» [1998]. Скидан сопрягает две способности ума – к счету и к языку.

Лат. *delirium* 'безумие' антонимично по отношению к *ratio*. Но членение слова как *де-лири-ум* дает новые игровые возможности интерпретации безумия. Перечислим в обратном порядке: русск. *ум*, часть *-лири-* в соотнесении с фр. *lire* 'читать' (*resp.* 'вычитать'), англ. *real* и *liar* 'лжец', а также русск. частица *-де* со значением передачи чужих слов, что может придавать оттенок недоверности сообщаемому. Различные комбинации дают

спектр значений слова *делириум* – от наличия ума до отрицания этого факта в характерной для Скидана «мерцающей» модальности.

8. «УМА ПАЛАТА НОМЕР ШЕСТЬ»<sup>7</sup>, ИЛИ ГНОСЕОЛОГИЯ СКИДАНА. В «Первоначалах философии» Декарт из положения *Я мыслю, следовательно, я существую* выводит «различие между душой и телом, или между вещью мыслящей и телесной» [Декарт, 1989, т. 1, с. 316]. Под душой и, соответственно, сознанием, Декарт понимает как мысль, так и чувства. Это соответствует тому, что отражено в языке: расстройства ментальной сферы могут фиксироваться указанием на ум, душу или психику, ср. *псих*, *душевнобольной* и *умственно отсталый*. Слова *психея*, *психе*, *душа* и их производные входят в поэтический словарь Скидана как свидетельство внимания к деятельности в том числе и ума. Более того, Скидан учитывает проблему субстрата мышления и не может не задаваться вопросом, как возможно декартовское *Я мыслю...* в условиях *безголовости* и *безмозглости*. Отсюда его внимание к теме обезглавливания:

когда,  
    бедная,  
испуганным взмахом  
руки  
                    отрубленная  
при пробуждении,  
скатываешься  
ко мне на подушку.  
(«О бритая, бритая голова!»  
из цикла «Disjecta membra», 2)  
[Скидан, 2005; 2016, с. 149]

Для Скидана важна семантика кругового движения: голова *скатывается* (одновременно учет англ. *cut* ‘рубить’). В языке наличие у человека проблем психического или психологического характера может выражаться метафорическими номинациями со значением изменения прямолинейного движения: *психические отклонения*, *быть повернутым на чем-л.*, *шарики зашли за ролики*, *голова идет кругом*, *заикнуться на чем-л.* Характерный жест – покручивание пальцем у виска. С другой стороны, круговое движение может рассматриваться как (относительная) норма (*прокручивать мысль*), а его нарушение – как знак неблагополучия: *слететь с катушек*. Это вкупе с рефлексивностью сознания, его возвратом к себе позволяет говорить об изгибе как одной из главных метафор, характеризующих дея-

---

<sup>7</sup> «Или / Или» [Скидан, 1993; 2016, с. 56].

тельность мышления. Гносеология Скидана является в своем ядре *гнось-и-я-логией*, что позволяет усмотреть ее сущностное тождество с его «поворотной» онтологией, этикой, по-этикой и эстетикой, где везде определяющим будет значение поворота, изгиба, искривления. Суммарно философия Скидана является *то-на-то-логией*<sup>8</sup>. Именно *гнось-и-я-логия* выводит на первый план *я*, которое в *он-ты-логии* является скрытым. Такое *я* представлено в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» в лице Цинцинната Ц., приговоренного к отсечению головы за «гносеологическую гнусность» [Набоков, 2000, т. 4, с. 87].

Телесному рассечению Скидан ставит в соответствие рассечение, распад ментальной сферы, что так или иначе составляет сущность делирия, ср. в этой связи этимологию слова *шизофрения* (от др.-греч. *σχίζω* ‘раскалываю’ и *φρήν* ‘ум, рассудок’). Рассечение *ego*, как и рассечение тела, призвано встроиться в механизм, порождающий множественность людей и вещей (мир) из единичности *я*. Острый ум сам проводит сечение (*ум-нож*), но и он рассекается, подобно телу:

подставишь мозг ширококостный  
под перочинный ножичек холста  
(«где выставка цветет как Климт...»)  
[Скидан, 1998; 2016, с. 15]

Приступим к установлению диагноза. Он будет неоднозначным. Номинации *психическое отклонение, у кого-л. отклонения* одновременно указывают на умножение, увеличение количества (*клон*). Числовая семантика номинаций *раздвоение личности* и *душевное расстройство* (игровой переход к *рас-троиться* ‘разделиться на три части’) ведет от целостного единства личности (единицы) к двоичности и троичности. Распад личности сопровождается обозначением частей как неизвестных *x, y, z*. Дальнейший распад (деление) увеличивает (умножает) количество. *Я* умножается до *умопомрачения* – сознание погружается *во тьму*, наступает *затмение разума*. Значения слова *тьма* как обозначение огромного числа и как отсутствие света начинают корреспондировать друг с другом:

Не икс искомый в уравненьи  
света, решенного, как умноженье тьмы  
на тьмы и тьмы нас? Мысли-мы-ль, Паскаль,  
такое ампула, такая бездна, такой продукт распада <...>  
(«Искушение св. Маркузе») [Скидан, 1993; 2016, с. 67]

<sup>8</sup> Ср. название эссе «Тонатология Х. (К вопросу о Ницше)» [Скидан, 2001].

Связь между распадом и тьмой устанавливают слова *темно* и др.-греч. τέμνω ‘резать, рубить’, откуда второй корень в слове *анатомия*. Переход от единичности *я* к множественности людей поддерживается взаимодействием лат. *ludi* ‘игры’, русск. *люди, люд* и др.-русск., цслав., русск. диал. *луд* ‘дурак’ (образования с этим корнем широко представлены в славянских языках [Фасмер, 1986, т. 2, стлб. 528]). С другой стороны, умножение говорит о ментальном здоровье (*умно-жить* и *умно-жил*), но только не по отношению к *я*: *умножения* = *умно-же-не я*.

Другая болезнь – *бешенство* (от *бес*). В стихотворении «Амадеус» представлен анаграмматически тождественный Амадеусу *бес* Асмодей. Так критика чистого разума сливается с нечистым. Учитывая переход *себя* – *бес я*, можно узнать, за кого выдают себя все. Взяв в качестве тестового предложение *X видит в зеркале себя*, получим: *Я (ты, он, мы, вы, они) вижу (видишь, etc.) в зеркале: бес я*. Получаем множество *я*, которые сводятся к Одному, но не *я*, а *ego* отражению или оборотню. Так, в стихотворении «По Анаксагору черен снег, но душа – вдвойне» от черноты (темноты, нечистоты) души происходит переход к Единому (при этом важна отражающая и одновременно пропускающая свет способность стекла, о чем в эссе «Голос ночи» [Скидан, 2013, с. 22]):

Я лежал проснувшись, в гробу хрустальном,

смотрел в окно,

понимая, что то, что вижу, и есть – ОДНО.

[Скидан, 1993]

Одновременно реализована перемежающаяся возможность перехода *себя* – *без я*. Бытовое значение слова *бешенство* (*бешеный, (вз)беситься*) синонимично выражениям *выйти из себя, быть вне себя*. В этом случае существование всех, включая *я*, не поддается определению. Смерть и исчезновение, впрочем, никогда не являются окончательными. Танатология Скидана связана не только с Танатоносом, но и с лат. *natus* ‘рожденный, родившийся’, и является вариантом *то-на-то*-логии.

**9. ПЕРЕКОВАТЬ МЕЧИ НА ОРАЛА: ОРАТЬ КАК РЕЗАНЬИЙ.** В стихах Скидан соединяет создание поэтических текстов с рефлексией над ними. Двойственный статус произведений является проекцией на поэзию картезианского *cogito*. Скидан говорит об одном из используемых в стихах С. Завьялова приеме, что тот играет «роль комментария, глоссы, объемлющей и описывающей структуру, частью которой сама же является». И далее: «В “Мелике” поэт, причем без тени иронии, раскрывает карты тем же самым жестом, каким обычно нам показывают карточный фокус» [Ски-

дан, 1999]. Различие между поэтами в том, что Скидан явным делает только один прием – дробность, фрагментарность стиха, что иконически отображает раздробленность я и мира (о чем в стихах и говорится). Остальные приемы являются скрытыми – это как если бы нам показывали фокус, о котором мы даже не догадывались.

Название сборника «Делириум» является эстетическим манифестом. Лат. *delirium* восходит к лат. *lira* ‘борозда’, откуда *lira* ‘заделывать семя в борозду, бороновать’. *Deliro* означает ‘отклоняться во время боронования (о быках)’, откуда развивается значение ‘отклоняться от прямой линии’ и далее ‘безумствовать, говорить вздор’. От глагола *deliro* образуется целый ряд слов со значением безумия [Грошева, 2007, с. 68–69].

Скрытая семантика вспашки земли в системе Скидана изоморфна семантике рассечения человека и его *ego* и встраивается в мифопоэтические представления о земле как матери, телесности земли и нанесении ей ран при вспашке.

Переход от делирия к рефлексии над текстом совершается путем ряда языковых переходов и соответствий. Так, лат. *lira* ‘борозда’ – пароним др.-греч. λῦρα, лат. *lyra* – ‘щипковый музыкальный инструмент’. Лира была атрибутом Аполлона, Орфея и Ориона. Др.-греч. λυρικός означало ‘относящийся к лире или игре на ней’, а также ‘игрок на лире, сочинитель песен’ и дало начало терминам *лирика* и *лирическая поэзия*. Значима также синонимия лат. *lira* и *versus* ‘борозда’ (от *verto* ‘поворачивать’, ‘взрывать (плугом), взрыхлять, вспахивать’. Лат. *versus* ‘борозда’ развивает метафорические значения ‘строка’, ‘стихотворная строка, стих’ (*versus facere* ‘сочинять стихи’), а также ‘поворот в танце’ (ср. танцующий Асмодей). Омонимия *орать* I ‘пахать’ (ср. лат. *aro*, лит. *árti*, лтш. *art* ‘пахать’ [Фасмер, 1986, т. 3, с. 148]) и *орать* II ‘кричать’ (ср. лат. *oro* ‘говорить’ от *os, oris* ‘рот’) – привносит дополнительный смысл производства речи. Название орудия вспашки – *рало* (*орало*) – в форме предл. п. (*o*) *рале* является анаграммой слова *lira*. *Борозда* и *рало* выступают в качестве двойников. Замыкание поворотов в круг обеспечивается сходством лат. *aro* ‘пахать’, *oro* ‘говорить’ и исп. *aro* ‘обруч’, ‘кольцо’. В стихотворении «Амадеус» связь делирия с рождением текста выходит на поверхность в строке «пусть счастье катится как обруч обрусев» (в кружении преодолевается дробление *счастья* на части).

У Скидана и орала, и мечи в одинаковой мере участвуют в творении поэзии и – шире – литературы. Это встраивается в ряд фактов языков. Так, тур. *satır* ‘секач, большой кухонный нож’ имеет метафорические значения ‘строка, строчка’, ‘ряд шахматных фигур на доске’. В статье «Сильнее Урана. О “женской” поэзии» Скидан сводит в одном контексте слова *стили*, *стило* и *стилет*, концентрируясь на «ответном ударе отточенным стилетом или стилем» [Скидан, 2013, с. 83]. Первый удар, наверное, наносят стили. Слово *стиль* – результат вычленения и самостоятельного развития

ряда значений из многозначного лат. *stilus*, в исходном значении ‘воен. кол, железные острия’, откуда ‘палочка для с.-х. работ’, ‘стиль, палочка для письма’. Из этого значения уже в латыни развиваются смыслы ‘письмо, написанное’, ‘стиль, образ речи’, ‘литература’. *Стиль* как палочка для письма имело один *острый*, другой – *тупой* конец, что соответствует оппозиции *острого* ума и *тупоумия*. В контексте общей «поворотной» семантики у Скидана значимо лат. *stilum vertere* ‘поворачивать стиль’, т. е. ‘стирать или исправлять написанное’.

Этимологическое значение слова *эстетика* (др.-греч. αἰσθητικός ‘чувствующий’ от αἰσθάνομαι ‘чувствовать, ощущать’) усиливает связь эстетики со сферой сознания. Семантика боронования и поворотов, лежащая в основе представления о делирии и распространяющаяся на основные эстетические понятия, сама делает поворот, чтобы расширить поле своей применимости для характеристики сознания («когнитивного капитализма»). Кора головного мозга любого человека состоит из *борозд* и *извилин*, поэтому сквозь делирий начинает мерцать представление об анатомической и психической норме. В качестве медицинского термина, обозначающего *борозду*, используется лат. *sulcus*, исходное значение – ‘углубленная борозда’ [Грошева, 2007, с. 60], в переносном значении ‘рубец, рана’. От лат. *sulco* ‘бороздить, взрыхлять’ образовалось слово *sulcator* ‘пахарь’, в переносном значении – ‘разрывающий, терзающий’. Таким образом, семантика рассечения и разъятия содержится в самом термине *sulcus* ‘борозда’. При терминологизации слово *gyrus* ‘извилинка’ претерпело изменение: лат. *gyrus* означает ‘круг’ (из др.-греч. γῦρος ‘круг’). В латыни от *gyrus* образовался глагол *gyro* ‘я вращаю, я кружу’. Глагол *gyro*, совпадающий с формами *dat.* и *abl.* слова *gyrus*, является анаграммой слова *игра*. Когнитивные науки еще раз возвращают нас к онтологии, к проблеме единичности и множественности, рассечения и круга.

Мы подошли к литературе как центральному понятию. Слово *литература* может быть представлено, в частности, как *эта lira – тура*, т. е. ‘эта борозда – башня’. Это позволяет активизировать представление о Вавилонской башне (которая часто упоминается в произведениях Скидана) и смешении языков, что помогает понять суть метода Скидана. Он вновь смешивает разделенные языки, чтобы вернуть их к исходному «адамическому» состоянию единого языка. Объясним значимость *турецкого* языка – это и есть собственно язык *туры*. Англ. *tower* ‘башня’ – анаграмма слова *автор*. Фр. *tour* ‘башня’ имеет омоним *tour* ‘поворот’. Корень в слове *поворот* – анаграмматичен слову *автор*. Автор – та же Вавилонская башня. У автора (даже *безбашенного*) *голова идет кругом* – процесс смешения языков продолжается. Если языкам смешаться, долго ли не помешаться?

10. ЗЛАТОУСТ МОЦАРТ И ЭЗОПОВ ЯЗЫК ПОЭЗИИ. Традиционно используются два имени Моцарта – Вольфганг Амадей, из которых в на-



звание стихотворения Скидана вынесено второе. Но полным именем Моцарта является Иоганн Хризостом Вольфганг Амадей, где вторым является Хризостом – др.-греч. ‘златоуст’. Оно дает возможность увидеть в имени процесс двоения: исп, ит. *oro* ‘золото’ корреспондирует с лат. *os, oris* ‘рот, уста’, откуда виден выход на пахотное поле делирия. Возникает также еще одна трактовка буквы *zed (z)*, паронимичной англ. *said* ‘сказанное’. Оба слова анаграмматичны англ. *death* ‘смерть’. Связь произнесенного со смертью объясняет желание Скидана иметь волшебного вожатого, поводыря (*powder*) или поводырей, часто неуловимых, за которыми нужно следить и следовать, отдавая им пальму *первенства*, самому оставаясь *вторым (автором)*. Чтобы заклясть смерть, А. Скидан всегда *говорит про себя* – в двух взаимосвязанных смыслах: ‘говорить о себе’ и ‘не говорить вслух’. Главное содержание, относящееся к проблеме «я», всегда скрыто и нуждается в дешифровке. А написанное и произнесенное раздваивается и размывается:

и в легком коконе членораздельных ласк  
уже не чувствует Фаина  
с табличкой аховой под сердцем ахеронт  
двусмысленный как палимпсест  
двужильный  
как бы разорванный как бы зашитый рот  
рубец плящущий могильный  
(«Завтрак на траве», 3) [Скидан, 1993; 2016, с. 41]

«Палимпсест двужильный» живет одновременно двумя просвечивающими друг через друга жизнями, ахеронт столь же «двусмысленный», как и «палимпсест», речь существует в модальности «как бы», а впрочем, это неважно, потому что Фаина ничего этого не чувствует, – всё подвергается рассеянию. В основе колебаний между признаками членораздельности, ясности речи и ее двусмысленности, неоднозначности, т. е. неясности, лежит скрытая игра на омонимии слова *ласка*. *Членораздельность ласк* (телесных) становится понятной при активизации межъязыковых анаграмм: англ. *caress* ‘ласка’ – русск. *рассек* (тогда *caresses* ‘ласки’ = *рассек неоднократно*); *ласки* – *all икс, все х*. А *рубец* на зашитом рте вызывает к глаголу *рубить*. Вместе с тем английское название зверька ласки *least weasel* (брит. *weasel*) активизирует идиому *weasel words* ‘обтекаемые выражения, намеренная двусмысленность’ и глагол *weasel* ‘говорить уклончиво, двусмысленно’. Образное представление двусмысленной речи у Скидана само двусмысленно. С одной стороны, речь обтекаема, размыта (метафорика воды – от *water-автор*), в стихотворении на это работают качающее сердце и река Ахеронт. С другой стороны, двусмысленность возникает в процессе, аналогичном физиологическому рассечению: *weasel* – анаграмма слова

*лезвие*, но поскольку *ласки* стоят в форме мн. ч., то появляются *лезвия* со встроенным в них (и тоже рассеченным) автором.

Скидан говорит эзоповым языком. Само слово *поэзия* является анаграммой выражения *Эзоп и я*. Однако *другой* как проводник и *другой* как объект речи вступают в противоречие *друг с другом*. Говоря *о другом*, *автор* говорит *о втором*, т. е. о себе. *Другой* одновременно и исчезает, и обретает устойчивое существование в образе *автора*. Тогда на первое место *другого* как вожатого должно выйти *я*. *Первый* и *второй*, *я* и *другой*, *я* и *автор* находятся в состоянии неустойчивого равновесия, «просвечивая» друг через друга в отождествлении и одновременном отгалкивании.

**11. Я КАБЫ ЯКОБЫ.** В стихотворении «Амадеус» иллюстрацией к неустойчивому статусу *первого* и *второго* служит библейская история Исава и Иакова – двух братьев-близнецов. Родившийся первым, Исав потом дважды лишается права первородства. Сначала он продал его Иакову за чечевичную похлебку, затем Иаков обманом получил у отца благословение. В стихотворении «Амадеус» Иаков назван «оборотнем». Здесь через слово *оборот* из *об-ворот* просвечивает слово *брат*: *идти обратно* значит менять последовательность. Иаков, будучи вторым, стал первым, поменявшись местами с Исавом. «Братский» комплекс приобретает у Скидана семантику поворота, вращения, обращения, и наоборот, вращение возможно тогда, когда есть двойник, брат.

Явным образом об Исаве и Иакове говорится только в четвертой строфе, но на самом деле в скрытом и трансформированном виде «Иаковлевский» код пронизывает все стихотворение и творчество Скидана в целом. «Хромота» Асмодея, в частности, отсылает к хромоте Иакова после борьбы с ангелом, но и к пяте Исавы, за которую держался Иаков, выходя из материнской утробы. Значимы также и другие Иаковы. У сынов Зеведеевых Иакова и Иоанна первенство Иакова является исконным (Иаков Старший). Название Боанергес (Мк. 3:17) (арам. ‘сыновья грома’) работает на усиление связи стихотворения «Амадеус» со стихотворением И. Ф. Тютчева «Весенняя гроза». Значим мученик Иаков Персиянин (27 ноября ст. ст.), названный Рассеченным за то, что подвергался дробному усечению членов: отдельно каждый палец на руках и ногах, потом стопы, плечи, голени, голова.

В случае с Исавой и Иаковым, второй, став первым, закрепил тождество первого и второго, но и тождество носителей имен, породив двух Иаковов = двух Исав. «Двойчатка» Яковов (Якобов), сама будучи достаточно призрачной, влечет за собой столь же призрачные появления *я*: *Якобы* = *Я кабы* = *кабы я*. Таким образом, *Я кабы Якобы*. Умножение рассеченных членов у Иакова Персиянина дает для *я* гораздо больше возможностей су-

ществования в модальности *кабы я*. Одновременно модальностью ирреальности окрашивается весь дискурс, ведь *Якобы* – это всегда *якобы*.

12. «ВСЕ РАВНО СЕБЯ ВОДИТЬ»: ИСКУССТВО УМСТВЕННО А.Д. СТАЛЮ. Неустойчивый статус *первого* и *второго*, *я* и *другого*, *я* и *автора* имеет у Скидана прямое отношение к сущности искусства. Дополнительные подтверждения в пользу этого получаем при рассмотрении статуса *А.Д.*, которому посвящен «Амадеус». В последней книге А. Скидана имя и фамилия Аркадия Драгомощенко указаны полностью [Скидан, 2016, с. 55]. Эти посвящения сводимы друг к другу, но не являются тождественными: разная языковая форма способствует разным, усиливающим друг друга интерпретациям. Частный случай взаимоотношения двух друзей приобретает статус прототипического и встраивается в художественную систему Скидана.

Тур. *arkadaş* ‘приятель, друг’ – пароним имени *Аркадий* и позволяет выйти на проблему *другого*. *Arkadaş* производно от тур. *arka* ‘спина’ и суффикса *-daş* со значением ‘приятель’. Само *arka* ‘спина’, ‘задний’ в переносном значении означает ‘защитник’. Приятель, друг мыслится находящимся сзади, где человек наиболее уязвим, значит, приятель является *вторым*. Но, поскольку приятельство – состояние взаимное, то приятели либо оба *вторые* и одновременно *первые*, либо порождают бесконечную последовательность из двух переходящих членов, где меняются отношения *предыдущего* и *последующего*. Инициалы *А.Д.* можно соположить с тур. *ad* ‘имя собственное’, ‘имя существительное’ и представить как родовое название, имеющее отношение ко всем людям, предметам и сущностям, в том числе и к *я*. Однозначное сведение *А.Д.* / *ad* к *я* возможно при учете нем. *ja* [я] ‘да’.

«Мерцающий» статус *первого* и следующего за ним *второго* позволяет связать осмысление сущности искусства с мифом об Орфее и Эвридике, где *ad* оказывается связанным с *А.Д.*, а оба они с англ. *art* ‘искусство’. В стихотворении «Амадеус» *ad* противопоставлен *раю*, но пространственные отношения перевернуты: в конце первой строфы названы «листы разметанного рая», а ад находится выше, совмещаясь с инициалами *А.Д.* в посвящении.

В работе «Голос ночи» (1998), посвященной эстетике К. Вагинова, Скидан интерпретирует вагиновскую рецепцию мифа об Орфее и Эвридике. Прочитируем вслед за Скиданом из «Козлиной песни»:

...поэт должен быть во что бы то ни стало Орфеем и спуститься во ад, хотя бы искусственный, зачаровать его и вернуться с Эвридикой – искусством... как Орфей, он обречен обернуться и увидеть, как милый призрак исчезает [Скидан, 2013, с. 22].

«Искусственный ад» – это и есть *ad-art*. «Эвридика оказывается образом или проекцией “я”» [Там же, с. 23], так же как *А.Д.* – образом или проекцией *я* Скидана. Подчеркивание вслед за К. Вагиновым, что Эвридика является искусством [Там же], вызвано, в том числе и тем, что тур. *art* означает ‘задняя сторона’, ‘задний, следующий’. Это позволяет связать тур. *art* с искусством как Эвридикой и *а-втором* (*вторым*) как творцом искусства и увидеть их тождество. Здесь затронуты проблемы *второго*, *другого* и *я*, составляющие ядро философской рефлексии А. Скидана. От единичности и двойчатки переход к множественности происходит за счет тур. *artı* ‘*mat.* плюс’, откуда *artırmak* ‘увеличивать, повышать, приумножать’, *artış* ‘[при]рост, увеличение’.

При спуске в *art* Орфей становится Словом (нем. *Wort*) и *автором*, т. е. искусством, а Эвридика – его порождением. Оборачиваясь, Орфей на время оборачивается искусством. Спускаться в *art* и становиться оборотнем нужно постоянно.

13. ХУ [IZ] ХЭЙЗУ? СКИДАН ГЛАЗАМИ И. С. ТУРГЕНЕВА. Вторая строфа стихотворения «Амадеус» начинается строкой «сухую беглость кто предал перстам», перифразирующей слова Сальери. Значима замена *я* на *кто* у Скидана. Английское вопросительное местоимение *who* с транслитерацией *ху* дает нам два алгебраических обозначения неизвестных.

Если отсылки к «Моцарту и Сальери» носят у Скидана явный характер, то пересечения с И. С. Тургеневым скрыты. В начале романа «Дым» писатель гротескно описывает собравшихся русских. Первых трех он обозначает *X*, *Z*, *Y*:

Тут был граф *X*, наш несравненный дилетант, глубокая музыкальная натура, который так божественно «сказывает» романсы, а в сущности двух нот разобрать не может, не тыкая вкось и вкривь указательным пальцем по клавишам, и поет не то как плохой цыган, не то как парижский коафер; тут был и наш восхитительный барон *Z*, этот мастер на все руки: и литератор, и администратор, и оратор, и шулер; тут был и князь *Y*, друг религии и народа, составивший себе во время оно, в блаженную эпоху откупа, громадное состояние продажей сивухи, подмешанной дурманом... [Тургенев, 1978–1986, т. 7, с. 250].

В графе *X*. подчеркнуты его музыкальные склонности, у барона *Z*. – литературные и ораторские таланты, а также обманы в игре, у князя *Y*. – обращенность к религиозным темам, народу целиком и торговля алко-голем. В целом характеристики *X*, *Z*. и *Y*. совпадают с темами и образами стихотворения «Амадеус» и в известном приближении могут быть спроецированы на его автора, «единого в трех лицах». В поисках своего *я* Скидан задает вопрос: «Ху [iz] автор “Амадеуса”?» Ответ сводится к переворачиванию вопроса: автор «Амадеуса» – *z*, *y*, *x* – неизвестные, которые рас-

крываются как темы и образы произведения. Автор – это написанное им, *его* текст, *ego*-текст. Еже писахъ, писахъ. Одновременно X., Z., Y. – способ представления англ. *hazy* ‘туманный, дымчатый’ с передачей первого согласного кириллицей. Целостность автора дробится, и его существование подвержено рассеянию.

#### 14. СМЕРТЬ АВТОРА И В.А.С. ВРАЩЕНИЕ: СОБСТВЕННОЕ ИМЯ СКИДАНА КАК СВЕРТКА ФИЛОСОФСКОЙ СИСТЕМЫ.

Фамилия *Скидан*, украинская по происхождению, представляет собой причастную форму от двухвалентного глагола *скидать*, укр. *скидати*. Субъект (*первый*) осуществляет какие-либо действия (*бьет, ударяет, толкает, подставляет подножку* etc.), в результате чего объект (*второй*) теряет равновесие и падает. Сам процесс скидывания, падения, его следствия и соответствующие номинации связаны с важнейшей у Скидана темой разъятия на части: *распад; не распад = не раз пад-*. *Рас-пад* связан с разными значениями глагола *разбиться*, где в явном или скрытом виде актуализировано значение ‘разбиться на части’. То, что глаголы *бить, раз бить, не раз бить* могут описывать как действие, предваряющее скидывание, так и результат падения, дает Скидану основание распространить эту многозначность и на возвратные глаголы *биться, разбиться, не раз биться (не разбиться)*. При этом *второй* как объект исчезает, действие замыкается на субъекте (*первом, ставшем единственным*). Такой смысловой синкретизм присутствует во 2-м фрагменте цикла «Фрагменты Орфея»: «в падучей бьющийся Орфей» [Скидан, 1993; 2016, с. 57], т. е. ‘Орфей бьет себя, падает и разбивается на части’. Здесь отражено колебание между единичностью и двоением Орфея, описанное раньше, а также рождение из единичности множественности. Фамилия *Скидан* содержит алгебраические и арифметические средства для описания этой множественности. *Скидан = дан икс → дан x* или *Скидан = x да n*. Имя *Александр (Alexander)* может быть семантизировано как англ. *all x under* ‘все икс под (внизу)’.

Семантика *первого* и *второго*, совмещающаяся с движением *вперед* / *сзади*, поддерживается другими игровыми возможностями. *Скидан* – анаграмма слов со значением ‘второй’ – англ. *second*, фр. *second*, -e, ит. *secondo*, исп. *segundo*. Эти слова восходят к лат. *secundus* ‘следующий, второй, другой’, ‘идуший в том же направлении’ от *sequor* ‘идти вслед (за), следовать’. Однако глагол *sequor* имеет также значение ‘проводить’, которое в семантическом отношении тяготеет к ‘первому’. Так фамилия *Скидан* содержит смысловые константы, значимые в интерпретации мифа об Орфее и Эвридике как сущности искусства. Одновременно игровые языковые переходы позволяют усмотреть здесь семантику рассечения. От глагола *sequor* в латыни образуется форма интенсификации *sector* ‘неотступно следовать, постоянно сопровождать’. Но существует и омоним *sector* ‘режущий’ от глагола *seco*, обозначающего разные способы рассечения. И, кроме того,

англ. *second* может быть представлено как русск. *сек одно*. Временное значение слова *секунда* позволяет увидеть в Скидане и воплощение времени, и часовой механизм: он *засекает* время по себе и на себе, дробя себя на части.

Семантика фамилии *Скидан* поддерживается отчеством *Вадимович*. Имя *Вадим* игровым образом может быть представлено как краткое страдательное причастие от глагола *водить* – *водим* (*водимый*), т. е. 'следующий за кем-то, идущий *вторым*'. Другое представление – как *водим* – перемещает акцент на множественность *первого*.

Перейдем к инициалам Александра Вадимовича Скидана – А.В.С. При чтении на латинице это даст начальные буквы латинского алфавита. Памятники, посвященные алфавитам языков, в том числе глаголические и кириллические, называются *абecedариями* (*abecedarium*). В этом названии к А.В.С. добавлено еще *д(а)* со всеми отмеченными ранее смыслами или же слово *дар*. В финале стихотворения «первобытный идол...» Скидан цитирует слова С. Малларме «я буквально разъят на части» [Скидан, 2005; 2016, с. 125]. Разъятие осуществляется *буквально*, т. е. на буквы; следовательно, *я* – алфавит, азбука, абecedарий. Но *я* является также последней буквой русского алфавита, и, если *я* «буквально разъят», это значит, что сама буква тоже продолжает делиться, как и обозначаемый этой буквой *я*. И в результате деления снова появляются буквы. А. Скидан следует букве за-кона (*кон* – 'начало' и 'конец'). Когда это конец, он следует букве *я*, поэтому Скидан есть одновременно и само *я*, и то, что за ней следует. В русском алфавите за *я* или не следует ничего, или, если замкнуть алфавит в кольцо, следует *а* – первая буква алфавита и начальная буква имени *Александр*. «И вот, есть последние, которые будут первыми, и первые, которые будут последними» (Лк. 13: 30). Будут последними, т. е. *вторыми*, идущими по следу, *а-вторами*, где сын тождествен отцу: *автор* – анаграмма нем. *Vater* 'отец': «листопад-отец, снегопад-сын, алфавит-вождь» («Рассеченный девизом» [Скидан, 1993]).

Инициалы А.В.С. как указание на алфавит целиком (на все буквы) активизируют и другие рассмотренные в статье смыслы – это одновременно и алгебраические буквенные обозначения, и начало музыкальной и шахматной нотации, и начало счета натуральных чисел 1, 2, 3... Однако, как было отмечено, во фразе «разъятых игр», счет меняется на 3, 1, 2. Это соответствует другой последовательности трехчленного имени: фамилия, имя, отчество – С.А.В. – Скидан Александр Вадимович. При вращении инициалы С.А.В. дают В.А.С., которое легко трансформируется в местоимение 2-го л. мн. ч. *вас*. Множественность, которую порождает *я* (Скидан) и которая содержится в *я*, есть одновременно и множество читателей, т. е. *вас*, в которое включено и *я*. Всё включено во всё.

«Абecedарное» толкование инициалов Скидана дает возможность перехода к алфавитам как на латинице, так и на кириллице. Тогда *я* (Скидан

А.В.) есть одновременно и написанное латиницей С.А.В. [каб], и кириллицей С.А.В. [сав], сокращенно Я [каб] И [сав]. Я = Якоб Исав. Это относится не только к С.А.В. Скидана, но и к В.А.С., т. е. не только к я, не только к нему, но и к [н]им (нем. *ihm* 'ему'), и к вам, т. е. к нам, включая меня. Все и всё существует в модальности «якобы»:

неосязаемая фантомность живого  
присвоение ирреальности

последняя явь  
(«первобытный идол...») [Скидан, 2005; 2016, с. 124]

Стихотворение «Амадеус» заканчивается цитатой: «и не кончается». Это иконически усеченные последние слова романа В. Набокова «Дар»: «...и не кончается строка» [Набоков, 2000, т. 4, с. 541]. В начале романа – первоапрельский розыгрыш, когда Федор Годунов-Чердынцев приходит в гости к Чернышевским. Имена трех членов семьи представляют собой комбинацию имен-отчеств, в основе которых имена *Александр(а)* и *Яков* (третий, Яша, отсутствует-присутствует в виде призрака). То, что строка не кончается, уравновешено тем, что поэта, собеседника и двойника Федора зовут Кончеев. Он автор «Начала поэмы».

0. ВСЕВЫШНЕЙ ВОЛЕЮ – ЗАВЕСА<sup>9</sup>. Руби кон, руби кон, руби кон, руби кон, руби кон, руби кон, руби кон, руби кон. Набирай это слово, наборщик, пока не кончится страница.

Ноябрь 2014 – май 2016

### Список литературы

- Вагинов К.* Собрание стихотворений. München: Verlag Otto Sagner, 1982.  
*Вагинов К.* Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова: Романы. М.: XXI век; Согласие, 2000.  
*Верина У. Ю.* Композиция поэтического сборника (М. Маланова, А. Скидан, А. Сен-Сеньков) // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Минск, 2009. Вып. 6. С. 45–63. URL: <http://tnu.podelise.ru/docs/index-218873.html?page=3>  
*Грошева А. В.* О нескольких латинских названиях *борозды* // Индо-европейское языкознание и классическая филология XI (чтения памяти И. М. Тронского). СПб.: Нестор-История, 2007. С. 59–74.

<sup>9</sup> «мерцающая завеса» – из стихотворения «Рассеченный девизом» [Скидан, 1993].

- Декарт Р.* Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1989.
- Дмитровская М.* Коли муза Клио: история души человеческой и история народов в романе Николая Кононова «Фланёр» // Новое литературное обозрение. 2014. № 4 (128). С. 266–284.
- Драгомощенко А.* Фосфор. СПб.: Северо-Запад, 1994. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/dragomot1.html>
- Набоков В. В.* Русский период. Собр. соч.: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000.
- Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979.
- Скидан А.* Делириум. СПб.: Митин журнал, Северо-Запад, 1993. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/skidan1.html>
- Скидан А.* В повторном чтении. М.: АГРО-РИСК, 1998. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/skidan3-1.html>
- Скидан А.* Место глоссологии и экспансия глоссы (рец. на кн.: Сергей Завьялов. Мелика: Стихи. М.: Агро-Риск, 1998) // Знамя. 1999. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/2/skidan.html>
- Скидан А.* Сопротивление поэзии. СПб.: Борей-Арт Центр, 2001. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/skidan7.html>
- Скидан А.* Красное смещение. М.: АГРО-РИСК; Тверь: Колонна, 2005. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/skidan10.html>
- Скидан А.* Сумма поэтики. М.: НЛО, 2013.
- Скидан А.* Membra disjecta. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, Порядок слов, 2016.
- Соколов Саша.* Триптих. М.: ОГИ, 2011.
- Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1978–1986.
- Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М.: Прогресс, 1986.

#### Article metadata

*Title:* Iks, Igrek, Death (*Amadeus* et al.: foundations of A. Skidan's philosophical system)

*Author:* M. A. Dmitrovskaya

*Author's e-mail:* [dmitrovskayama@yandex.ru](mailto:dmitrovskayama@yandex.ru)

*Author affiliation:* I. Kant Baltic Federal University

*Abstract.* The article is devoted to the reconstruction of Alexander Skidan's philosophical system. The research was carried out on a poem "Amadeus" from the collection of poems «Delirium» (1993) as well as other author's poems, essays and critical literary works. The main methodological principle is the idea



of explicit and implicit levels of semantics. A multilingual anagrammatic code is a means of transition from the implicit level to the explicit one, forming the basis for text production. A. Skidan's philosophical system is the unity of ontology, epistemology, ethics and aesthetics. Starting from Descartes' proposition *cogito ergo sum*, A. Skidan doubts successively a thesis of existence and a thesis of thinking, which is connected with the idea of generating scores of people and the universe from I-unity (ego). A. Skidan uses arithmetical and algebraical codes (with an emphasis on unknown  $x, y, z$ ). The semantics of variation between *reality / illusiveness, the first / the second, direct motion / circular motion* unites all parts of the philosophical system. The article reveals the importance of the title «Delirium» for the semantic reconstruction and discovers that the author's name Alexander Vadimovich Skidan reflects the basic principles of the system. The article shows the importance of intertextual links with A. S. Pushkin, V. Nabokov and K. Vaginov's works. It is proved that A. Skidan's works contain an autometadescriptive element, i.e. the description refers not only to the artistic reality, but to the act of generating speech and writing as well.

*Key terms:* Alexander Skidan, philosophical system, multilingual anagrammatic code, anagram, language game, intertext, levels of explicit and implicit semantics, semantic reconstruction.

*Reference literature (in transliteration):*

*Decart R.* Sochinenija: v 2 t. [Collected works]. M.: Mysl', 1989.

*Dmitrovskaya M.* Koli muza Klio: istorija dushi chelovecheskoj i istorija narodov v romane Nikolaja Kononova *Flaneur* [Whether the muse is Klio: history of human soul and history of peoples in the novel by N. Kononov *Flaneur*] // Novoje literaturnoje obozrenije. 2014a. № 4. S. 166–184.

*Dragomoshchenko A.* Phosphorus. SPb.: Severo-zapad, 1994. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/dragomot1.html>

*Fasmer M.* Etimologicheskiy slovar' russkogo jazyka: v 4 t. [Etymological dictionary of Russian language]. M.: Progress, 1986.

*Grosheva A. V.* O neskol'kikh latinskikh nazvaniyakh *borozdy* [Some Latin name of groove] // Indoevropskoje jazykoznanije i klassicheskaya filologija-XI (chtenija pamjati I. M. Tronskogo) [Indo-European linguistics and Classic philology in memory of Tronskiy]. SPb.: Nestor-Istorija, 2007. S. 59–74.

*Nabokov V. V.* Russkiy period. Sobranije sochinenij: v 5 t. [Russian period. Collected works in 5 volumes]. SPb.: Symposium, 2000.

*Pushkin A. S.* Polnoje sobranije sochinenij: v 10 t. [Collected works]. L.: Nauka. Leningr. otd-nije, 1977–1979.

*Skidan A.* Delirium. SPb.: Mitin zurnal, Severo-Zapad, 1993.

*Skidan A.* Krasnoye smeschenije [Red mixture]. M.: AGRO-RISK; Tver': Kolonna, 2005. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/skidan10.html>

*Skidan A.* Membra disjecta. SPb.: Izd-vo Ivana Limbakha, Porjadok slov, 2016.

*Skidan A.* Mesto glossolalii i ekspansija glossy (rec. na kn.: Sergej Zav'jalov. Melika: Stihi [The place of glossallalia and Spanish glosses]. M.: Agro-Risk, 1998) // *Znamja*. 1999. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/2/skidan.html>

*Skidan A.* Soprotivlenije poezii: Izyskanija i esse [Resistance to the poetry. Researches and essay]. SPb.: Borey-Art Centr, 2001. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/skidan7.html>

*Skidan A.* Summa poetiki [Sum of poetics]. M.: NLO, 2013.

*Skidan A.* V povtornom chtenii [In the second reading]. M.: AGRO-RISK, 1998. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/skidan3-1.html>

*Sokolov Sasha.* Triptikh. M.: OGUI, 2011.

*Turgenev I. S.* Polnoje sobranije sochinenij i pisem: v 30 t. Sochinenija: v 12 t. / Izd. 2-oje, ispr. i dop. [Collected works]. M.: Nauka, 1978-1986.

*Vaginov K.* Kozlinaja pesn'. Trudy i dni Svistonova: Romany [Goat's song. Works and days of Svistonov: love stories]. M.: XXI vek; Soglasije, 2000.

*Vaginov K.* Sobranije stikhotvorenij [Collected works]. München: Verlag Otto Sagner, 1982.

*Verina U. Ju.* Kompozicia poeticheskogo sbornika (M. Malanova, A. Skidan, F. Sen-Sen'kov) [The composition of poetic volume. M. Malanov, A. Skidan, F. Sen'Senkov] // *Nauchnyje trudy kafedry russ of the chair koj literatury BGU*. [Works of Russian literature BGU]. Vyp. VI. Minsk, 2009. P. 45–63.

## Семиотика печени в европейской и русской литературе

В. В. Мароши

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

*Аннотация.* В древнегреческой лирике и латинской сатирической поэзии печень символизировала центр эмоциональной жизни героя, его любви и ненависти, и была связана со стихией огня. В литературе Нового времени ведущая роль принадлежит уже «страдающему сердцу». В европейской литературе у печени появится еще один сильный соперник – селезенка, с ее «черной желчью» и соответствующим настроением. В XIX в. боли в печени символизируют конфликт «подпольного» героя с реальностью и борьбу озлобленного и проклятого поэта с обществом. В XX в. русские поэты (И. Бродский, М. Еремин, В. Кривулин, В. Емелин) отождествляют себя с Прометеем, конфликтуют с государством в виде двуглавого орла, клюющего их печень.

*Ключевые слова:* семиотика, символ, печень, сердце, селезенка, желчь, персонаж.

УДК 82.0 + 82-9 + 882

*Контактная информация:* Мароши Валерий Владимирович, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе НГПУ (ул. Вилюйская, 28, Новосибирск, 630124, Россия, maroshi@mail.ru)

*Мароши В. В.* Семиотика печени в европейской и русской литературе // Критика и семиотика. 2016. № 2. С. 259–285.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2016. № 2

© В. В. Мароши, 2016

Как очевидно, печень, скрытая в глубине тела человека, просто не могла стать предметом визуального или пластического изображения. Авторы многочисленных картин на мифологический сюжет страданий титанов Прометея и Тития ограничиваются несколькими темными мазками (у скульптуров не было и этих скромных возможностей), которые должны были обозначать кровь, вытекавшую из внутреннего органа. Художников и ваятелей мощных титанов интересовали искривленные корчи самого страдающего тела, рельефная мускулатура, мимика героя и т. п. Авангардистская живопись XX в., которая смогла «выбрасывать» внутренности тела вовне, специально на печени тоже не фокусировалась. Поэтому сфера семиотики этого органа стала предметом дискурсов философии, медицины и словесного искусства. Из-за запрета на вскрытие тела человека античная медицина занималась исследованием животных и наблюдениями за больными. Однако это не помешало оформиться медицинской семиотике печени – диагностике ее функционального состояния и заболеваний по различным признакам.

С другой стороны, уже вынутая жрецами из тела жертвенного животного печень занимала важное место в архаичной мантике Европы и Азии (гаруспиии этрусков и Рима, источник предсказаний на Ближнем Востоке, см. например, (Иез. 21:21) и т. д.). Жрецами тщательно рассматривалось все, что имело отношение к окраске, размеру, очертаниям, определенным зонам печени, которые были знаками-указателями влияния различных сакральных сил. Для этого существовали и сохранились до наших дней «идеальные образцы», например муляжи печени овцы в натуральную величину, позволявшие избегать ошибок в истолковании знаков извлеченной печени.

Печень человека для античной и восточной культур уже не была связана напрямую со сферой «сacrum». Извлеченная печень врага считалась почетным военным трофеем, но главное ее назначение было в другом. В Месопотамии, Вавилоне, античной Греции и Риме ее считали центром не только тела человека, ничем не уступавшим в своей значимости сердцу, но и вместилищем по крайней мере части самой души.

Так, в античной философии печень стала посредником между органами, отвечавшими за интеллектуальную и «животную» жизнь человека – соответственно умом и желудком, поэтому она была понята как орган, отвечавший за чувственность и аффекты, в ней подозревали главный источник вещей снов и знамений: «ὄρθα καὶ λεῖα αὐτοῦ καὶ ἐλεύθερα ἀπευθύνουσα, ἰλεῶν τε καὶ εὐήμερον ποιοῖ τὴν περὶ τὸ ἦπαρ ψυχῆς μοῖραν κατακισμένην, ἐν τε τῇ νυκτὶ διαγωγὴν ἔχουσαν μετρίαν, μαντεῖα χρωμένην καθ' ὕπνον, ἐπειδὴ λόγου καὶ φρονήσεως οὐ μετεῖχε. Μεμνημένοι γὰρ τῆς τοῦ πατρὸς ἐπιστολῆς οἱ συστήσαντες ἡμᾶς, ὅτε τὸ θνητὸν ἐπέστελλεν γένος ὡς ἄριστον εἰς δύναμιν ποιεῖν, οὕτω δὴ κατορθοῦντες καὶ τὸ φαῦλον ἡμῶν, ἵνα ἀληθείας πῆ προσάπτοιτο, κατέστησαν ἐν τούτῳ τὸ μαντεῖον («Благодаря это-

му обитающая в области печени часть души должна стать просветленной и радостной, ночью же вести себя спокойно, предаваясь пророческим снам, коль скоро она уже непричастна рассудку и мышлению. Ведь боги, построившие нас, помнили о заповеди своего отца, которая повелевала создать человеческий род настолько совершенным, насколько это возможно; во исполнение этого они постарались приобщить к истине даже низменную часть нашего существа и потому учредили в ней прорицалище»<sup>1</sup>. Напомним, что имя наказанного терзанием печени титана Прометея значило «Προ-μηθεύς» – «предусмотрительный, провидец» [Вейсман, 1991, с. 1062]. Точка приложения наказания Прометея объясняется не только быстрой регенерацией печени, заживавшей у титана к наступлению утра следующего дня, но и, возможно, стремлением Зевса нанести удар по профетическим возможностям титана.

«Бессмертная печень» («ἥπαρ ἥσθιεν // ἀθάνατον» [Hamilton, 1990, p. 14]) самого легендарного бога-титана в античной мифологии была отнюдь не уникальна: множество авторов упоминают или даже кратко описывают печальную участь заключенного в Аид титана Тития (Tityos). Так же, как и Прометей, он связан с хтоническими силами, противостоящими богам-олимпийцам, тоже преступает нормы, посягая на честь возлюбленной самого Зевса, но в отличие от позднейшего варианта титана-человеколюбца и «культурного героя» этот чудовищный великан прославился лишь своими размерами, неудержимостью страстей и буквальным «усугублением» своей кары: его печень, по свидетельству разных авторов, терзают сразу два коршуна или две змеи.

Однако как и у Прометея, печень Тития в поэтических контекстах связана с мотивом огня. Так, в 4-й оде из 3-й книги стихов Горация упоминание о титане Титии соседствует в ткани стиха не только с хтоническими чудовищами Земли, но и **огнем Этны**:

Iniecta **monstris** Terra dolet suis  
maeretque partus fulmine luridum  
missos ad Orcum; nec peredit  
impositam celer **ignis Aetnen**,

**incontinentis nec Tityi iecur**  
reliquit ales, nequitiae additus

Земля страдает, чудищ своих впустив:  
Она тоскует, видя, что бледная молния

<sup>1</sup> Platon. Timée // Oeuvres de Platon. T. 12. URL: <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/timeegr.htm#71e> (дата обращения 10.10.2015).

Рожденных ей низвергла к Оркам, –  
А быстрый огонь восходящий Этно не пожрет,

И вечно с печени Тития дерзкого  
Орел, страж невоздержности, взымает долг <sup>2</sup>.

Напомним, что Этна – место постоянного пребывания не только бога огня Гефеста (Вулкана), участвовавшего в наказании Прометея, но и поверженного чудовища Тифона, который завален этой горой и в еще большей степени, чем человеколюбивый титан, связан со стихией огня. Как известно, огонь крадет и приносит людям и Прометей (Προμηθεύς Πυρφόρος, «огненосец»). Отметим, что Аполлодор в своей «Библиотеке», излагая краткую версию мифа, предельно сближает в словесном контексте вырастающую за ночь «печень» (ἥπαρ) Прометея и украденный им «огонь» (πυρρός): «... τοῦ ἥπατος ἀξαναμένονος διὰ νυκτός. Καὶ Προμηθεύς μὲν πυρρὸς κλαλέντος...» [Hercher, 1874, p. 13].

Как нам уже приходилось доказывать, в античных мифах, во всяком случае в их литературном изложении, зачастую использовались синкретичные с точки зрения поэтической этимологии образы [Мароши, 2014, с. 18–19]; здесь это «ἥπαρ», «πυρρὸς», «Προ-μηθεύς». В рамках все той же поэтической этимологии Исидор Севильский в 125-м фрагменте своих «Этимологий» вполне серьезно возводил само латинское слово «iesur» к латинскому «ignis», «огонь»: «iesur, nomen habet, eo quod ignis ibi habeat sedem, qui in cerebro subvolat» [Isidor de Sevilla, 2014, p. 63]. Таким образом, символическая связь печени с огнем была предметом не только античной поэзии, но и филологии.

Наиболее явственно отношения печени с мифопоэтической стихией огня, как бы хранящегося внутри тела, проступает в этимологии русской «печени» и в большинстве славянских языков: «печень» – общеславянское слово (ср. украинское «печінка», чешское «pečeňka», польское «pieczeń» – «жаркое»), первоначально означавшее «жареное блюдо», то, что пекли на огне, а родственное ему слово – «печаль». В свою очередь «печаль» – это то, что «печет» изнутри.

Античная любовная лирика, где печень – место возникновения сильнейших любовных переживаний, римская сатира, словесно оформлявшая гнев автора, устойчиво локализуют эти аффекты именно в «пылающей» печени. Поэты в глаголах или причастиях с конкретными значениями, включавшими в себя сему огня, изображают то, что для семиотики медицины было бы временным функциональным расстройством, признаком чрезмерности аффекта или начинающейся болезни. В какой степени конкретный автор, а не его условный герой, был сам вовлечен в переживание

<sup>2</sup> Цит. по: [Garrison, 1998, p. 67].

этого аффекта, нам, как правило, неизвестно. Так, в 13-й оде из 1-й книги Горация ревность к условной Лидии изображается через метафору огня, источником которого становится печень с ее «тяжелой» желчью:

Cum tu, Lydia, Telephi  
 cervicem roseam, cerea Telephi  
 laudas brachia, vae, meum  
**fervens difficili bile tumet icur.**  
 tune nec mens mihi, nec color  
 certa sede manet, umor et in genas  
 furtim labitur arguens,  
 quam lentis penitus **macerer ignibus.**  
**umor...**  
 [Horace, 2013, p. 15]

(Когда ты, Лидия, хвалишь Телефовы смуглые руки, Телефову розовую шею, увы! моя **кипящая печень распухает от тяжелой желчи**. Ни разум, ни цвет лица у меня тогда не остаются прежними, и тайно в щеки прокрадывается влага, уличая, сколь **терзают** меня внутри медленные **огни**. Я **горю...**).

В 25-й оде той же книги «жгучие» / «**пламенные**» любовь и желание свирепствуют вокруг «**уязвленной** печени»:

cum tibi **flagrans amor et libido,**  
 quae solet matres **furiare** equorum,  
 saeviet **circa icur ulcerosum**  
 [Ibid., p. 25]

В 1-й оде 4-й книги поэт обращается к самой Венере: «**Si torrere icur** quaeris idoneum...» [Horace, 1874, p. 264] («Если нуждаешься в том, чтобы **сжечь** подходящую печень...»; «torreo» – «подсушивать, поджаривать»). Использование образа сильнейших болей в печени как следствия душевого аффекта началось еще в древнегреческой лирике: Геракл в 13-й «Идиллии» Феокрита переживает смерть своего возлюбленного, Гиласа, следующим образом: «...χαλεπά γαρ ἐ'σω θεος ἦταρ ἀμόσσειν («...неистовствуя, ибо Бог печень его раздирал изнутри») [Theocritus..., 1817, p. 48].

Не в меньшей степени от аффектов страдает печень лирического героя поэта-сатирика. В первой сатире Ювенала, которая выполняет роль мета-текста по отношению к остальным, этот орган поэта метафорически пылает гневом («**siccum**» – «сухой»; «**icur**» – «печень»; «**ardeat**» – «горит, пылает»; «**ira**» – «гнев, раздражение»):

quid referam quanta siccum **iecur ardeat ira**,  
cum populum gregibus comitum premit hic spoliator  
[Miller, 2005, p. 74]

Оба образа легли впоследствии в основание восприятия сатир Ювенала в европейской традиции как одновременно «желчных» и «пламенных» («Муза пламенной сатиры»). В 9-й «Сатире» Горация смех автора вытеснен желчью, которую выделяет печень: «Male salsus // Ridens dissimulare: meum jecur urege bilis» («Злой шутник, смеясь, притворяется: печень моя желчью томится») [Quinti Horatii Flacci, 1825, p. 893].

Русские словари древнегреческого языка советуют переводить «печень» как «сердце», поскольку оно затем стало центром различных аффектов: «ἦπαρ – ...считалась местопребыванием аффектов, ос. гнева и любви; поэтому часто можно переводить словом: сердце» [Вейсман, 1991, с. 590]; «ἦπαρ ἦπατος τό печень (у древних она считалась важнейшим жизненным органом и седалищем страстей и чувств, а потому, в переносном значении, соответствует современному понятию **сердце**) πρὸς ἦ. χωρεῖν Soph. – терзать сердце»<sup>3</sup>.

И в понимании центральной роли печени в телесной и аффективной жизни человека, и в стремлении связать ее со стихией с античной поэзией была солидарна и античная медицина. В трудах Гиппократ и Галена, влиявших на европейскую медицину на протяжении многих веков была обоснована особая роль печени как одного из важнейших органов человека. На протяжении многих веков в медицине доминировало «гуморальное» учение Гиппократ о четырех жидкостях: кровь (вырабатывается в сердце), слизь (вырабатывается в мозгу), желчь желтая (из печени) и черная (из селезенки). В зависимости от того, какая жидкость преобладает в организме человека, выделялись четыре темперамента, которые впоследствии назовут сангвиническим (когда преобладает кровь), флегматическим (слизь), холерическим (желтая желчь) и меланхолическим (черная желчь). Различия в соках у разных людей определяют различия в нравах, а преобладание одного из них обуславливает темперамент человека. В свою очередь, болезни возникают из-за смешения или неправильного распределения гуморов, поэтому изображение душевных аффектов в литературе становилось сферой семиотики разного рода патологий печени, селезенки и желчного пузыря в медицине. Так обстоит дело и по сей день: современный практикующий терапевт даже ставит лермонтовскому персонажу, который связан с печенью этимологией своей фамилии и постоянной рефлексией своей соматике, диагноз функционального расстройства:

<sup>3</sup> См.: Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. URL: <http://dicopedia.com/dic-gr-ru-old-term-29022.htm> (дата обращения 10.10.2015).



«...у Печорина имела место интермиттирующая желтуха, которая провоцировалась нервно-психическим возбуждением» [Губергриц, 2011].

Жидкости, в свою очередь, обусловлены стихиями. Слизь связана со стихией воды, кровь – воздуха, желтая желчь – огня, черная – земли: «Подобным образом есть также и четыре влаги, которые соответствуют четырем стихиям: черная желчь, которая соответствует земле, ибо она – желчь – суха и холодна; слизь, соответствующая воде, ибо она – слизь – холодна и влажна; кровь, которая соответствует воздуху, ибо она влажна и горяча; желтая желчь, которая соответствует огню, ибо она горяча и суха» [Дамаскин, 1992, с. 154].

Отметим, что в арабском и тюркских языках соматические фразеологизмы, содержащие слово «печень», распространены гораздо больше, чем, например, в русском, где их всего два, да и то они обозначают «внутренности», «печенки» («засесть в печенках», «достать до печенок»). Печень, как дружно указывают арабисты, играет и особую роль в древней и современной арабо- и персидскоязычной поэзии, замещая сердце или используя как его контекстуальный синоним: «The word “*liver*” in Arabic (kabad) is used very much in *poetry* to express love» [Clouston, 1981, p. 57]; «From the earliest surviving material onwards, the *liver* (kabid) is treated as the seat of the emotions» [Sussex, 2011, p. 207]; «...well-known distinctive usages in *Arabic* (the use of “palm” for “hand”, “string” for “lute”, “wrist” for “arm” and “ribs”, “breast” or “*liver*” for “heart”)» [Jayyusi, 1977, p. 35]. Таким образом, «восточная» традиция сохраняет символику европейской архаики.

Центральную роль в символике и тропеике христианской культуры Европы и России как ее части играет, конечно, страдающее сердце, «*cor ardens*» как в названии одноименной пенталогии стихов Вяч. Иванова, которое, разумеется, обладает глубоким сверхтекстовым смыслом. Отчасти поэтому сердце подменяет печень даже в контекстах, явно относящихся к античному Прометею. Так, в канцоне LXXXII поэмы И.-Х. Ф. фон Цедлица «Totenkränze. Kanzone» (1828):

Prometheus Bild scheint vor dem Blick zu brennen,  
Doch seltsam wechselnd, feh' ich's sich verwirren!  
Bist du **Prometheus**, der die Wunden fühlet,  
Bist du der Geier, der sein **Herz** durchwühlet?  
[Von Zedlitz, 1828, p. 82]

И в неопубликованном переводе фрагмента из нее Ф. И. Тютчева, озаглавленном «Байрон» (1830), где «стервятник, гриф» заменен на «врана»:

В тебе самом, как бы в иносказанье,  
Для нас воскресло грозное преданье,  
Но распознать наш взор тебя не может –

Титан ли ты, чье сердце снедью Врана,  
Иль сам ты Вран, терзающий Титана?..  
[Тютчев, 1980, с. 271]

Или в ранней прозе Лермонтова: «Вадим ехал скоро, и глубокая, единственная дума, подобно **коршуну Прометея**, пробуждала и терзала его **сердце**...» [Лермонтов, 1990, с. 315].

У печени же в европейской поэзии появился могущественный семиотический конкурент, селезенка (σπλήν) – источник черной желчи и соответствующего настроения. «Вторая печень», которая, как считали античные врачи, выделяла черную желчь, в риторике литературы к началу XIX в. станет «сплином» – метонимическим по происхождению обозначением аффекта негативного, раздраженного отношения автора и героя к миру, который начал походить на «желтую желчь» классической римской сатиры. Так, английским языком оно было заимствовано из древнегреческого и стало идиоматическим обозначением не столько самой селезенки, сколько сердца, как то было с печенью в античности: «to be good-spleened» (εὖσπλαγχνος, eúsplankhnos) означало «to be good-hearted or compassionate». Оно прочно укоренилось в XVIII в. как характеристика ипохондрических или истерических аффектов. Английское название селезенки дало название ипохондрии, сплина и связанных с этим заболеванием «причуд»: «spleen 1. анат. селезенка; 2. злоба; раздражение; to vent one's spleen upon smb. сорвать злобу на ком-л. 3. уст. сплин, хандра» [Мюллер, 2007, с. 1192].

Меланхолия, или «черножелчье», – одно из важнейших эмоциональных и ментальных состояний автора и героя в Новое время. Она стала темой не только литературы, но и европейской живописи с XVI в., со знаменитой гравюры А. Дюрера («Меланхолия», 1514 г.). Как аффект в культуре Нового времени она потеряла связь с телом, перестав восприниматься заодно и как знак явной душевной патологии. Источник меланхолии был вынесен вовне не только тела, но, в конечном счете, даже и отдельно взятой души, само же «черножелчье», в отличие от желчи сатириков, предстает в поэзии и эссеистике переживанием, которое не связано так жестко с каким-либо литературным модусом и теряет отчетливые границы в «негативном» отношении к миру. В знаменитой «Анатомии меланхолии» Р. Бертона (1621) она определяется так: «*Melancholy* which goes and comes upon every small occasion of sorrow, need, sickness, trouble, fear, grief, passion, or perturbation of the mind, any manner of care, discontent, or thought, which causes anguish, dulness, heaviness and vexation of spirit, any ways opposite to pleasure, mirth, joy, delight, causing forwardness in us, or a dislike. In which equivocal and improper sense, we call him melancholy, that is dull, sad, sour, lumpish, ill-disposed, solitary, any way moved, or displeased» (цит. по: [Radden, 2000, p. 130]).

Наиболее очевиден интерес к ней в эпохи сентиментализма, романтизма, модернизма. Это было очевидно и для самих участников европейского и русского литературного процесса (см. [Жуковский, 1856; Надеждин, 1829]) и для современных историков литературы (см. [Садовников, 2009; Pfau, 2005]).

Справедливости ради нужно заметить, что европейская культура Средневековья и Возрождения (Агриппа Неттесгеймский, Марсилиано Фичино, Джордано Бруно) пыталась преодолеть фатальную символику «черножелчия» / «меланхолии», введя представления об особой «белой желчи» («*candida bilis*»), которая выделяется в процессе познания, не снижая накала изначального творческого «пламени»: «*Humorem igitur hic intelligimus melancholicum, quae naturalis et candida bilis vocatur; haec enim, quando accenditur atque ardet, furorem concitat ad scientiam*» (Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim. «*De occulta philosophia: libri I. 1531*») (цит. по: [Longo, 2012, p. 401]).

Соматическая идиоматика романских языков поддерживает английский в отношении селезенки (франц. «*rate*») и печени (исп. «*figado*») как органов, порождающих противоположные аффекты «злости» и «радости»: во французском языке употребительны такие выражения, как **ne pas se fouler la rate** («не надрываться на работе», букв. «не копать в своей селезенке») или **se dilater la rate** («смеяться до слез», букв. «растягивать себе селезенку»), **désopiler la rate; desopilar o figado** («радоваться» – «очистить селезенку / очистить печенку»); **dilater / épanouir la rate** («расширить селезенку» как «радоваться»); **alegrarse a uno la / s pajarilla** («радоваться» как «радоваться у кого-то на селезенке»).

«Spleen» как обозначение не селезенки, а эмоционального состояния персонажа, встречается уже у Шекспира. Однако только Matthew Green (1696–1737), автор поэмы «The Spleen», наиболее выразительно раскрыл его возможности. Выше мы уже писали, что связь между селезенкой как органом и меланхолией или раздражением, которые она вызывает, восходит к древнегреческому учению о гуморах, в котором «черная желчь» вырабатывается именно селезенкой. Так, метонимическое значение слова (селезенка – аффекты, вызываемые ей) стало выражать эмоциональное состояние. «Сплин» как особый тип эмоционального состояния успешно соперничал в русской словесности в период романтизма с романско-французской «желчью» / злостью.

Для европейской литературы сплин стал по-настоящему влиятельным только после того, как было вынесен в заглавия циклов стихотворений и прозы Ш. Бодлера «Spleen et Idéal» (1857), «Le Spleen de Paris» (1869). Несмотря на это, уже в «литературном портрете» Байрона для современников, а затем и потомков значим именно «spleen». Например, как в вышедшей сразу после его смерти биографии: «his irritable spleen at every cross of his humour» [Brydges, 1825, p. 67]; «...and hence many of his effu-

sions of spleen» [Ibid., p. 33]; «Gloom, spleen, misanthropy...» [Brydges, 1825, p. 51]; «Misanthropy, spleen, and bitterness...» [Ibid., p. 63]. «Spleen» стал визитной карточкой Байрона далеко за пределами англоязычной культуры.

Между тем собственно мотив сплина встречается у Байрона начиная с самых ранних стихов («Weary of love, of life, devoured with spleen...» [Byron, 1839, p. 7]), однако его никак не отнесешь к распространенным в текстах поэта. Сам Байрон употреблял это слово только в негативном смысле. Возможно, как это произошло и с «желчью Ювенала», все дело в метатекстуальной значимости мотива, вынесенного поэтом в свой вариант «Ars poetica» – «Hints from Horace» – как эмоциональной установки сатиры и английской сатиры: «Satiric rhyme first sprang from selfish spleen // doubt – see Dryden, Pope, St. Patrick's Dean» [Ibid., p. 26] («Исток сатирической поэзии – эгоистичный сплин. // Вы сомневаетесь – прочтите Драйдена, Попа, декана собора С. Патрика» (пер. авт.) – в концовке имеется в виду Д. Свифт. – В. М.).

Однако Байрон, испытывая нескрываемую симпатию к богоборцам и Прометею<sup>4</sup>, восстановил и символический потенциал печени, добавив в него новые оттенки, связанные уже не только с мощным титаном, но и с неумеренным употреблением алкоголя и неизбывным страданием творца. Наиболее впечатляющей же стала демонизация печени как центра зла и порочности, своеобразное переосмысление античных представлений. Так, во 2-й песне (строфа ССХV) сатирической поэмы «Дон-Жуан» (1819) Байрон создает развернутый поэтический образ печени, «клубка гадюк», которая является вместилищем всех страстей и пороков. На первый план выходит не физиологическая, а аффективно-демоническая роль органа:

The liver is the lazaret of bile,  
But very rarely executes its function,  
For the first passion stays there such a while,  
That all the rest creep in and form a junction,  
Like knots of vipers on a dunghill's soil  
Rage, fear, hate, jealousy, revenge, compunction

So that all mischiefs spring up from this entrail,  
Like Earthquakes from the hidden fire called «central»  
[Byron, 1839, p. 639]

В одной из соседних строф (ССХIII) этой же песни сердце и печень иронически уравнены в романтической любви:

---

<sup>4</sup> См. «Prometheus» (1818).

Yet't is a painful feeling, and unwilling,  
 For surely if we always could perceive  
 In the same object graces quite as killing  
 As when she rose upon us like an Eve,  
 Twould save us many a heartach, many a shilling,  
 (For we must get them any how, or grieve,)  
 Whereas if one sole lady pleased forever,  
**How pleasant for the heart, as well as liver**  
 [Ibid., p. 639]

Но, конечно, одной из самых важных для поэзии Нового времени в «Дон Жуане» (строфа LIII 4-й части) становится символика печени как органа в первую очередь принимающего на себя воздействия алкоголя:

Unless when qualified with thee, Cogniac!  
 Sweet Naiad of the Phlegethontic rill!  
 Ah ! why the liver wilt thou thus attack,  
 And make, like other nymphs, thy lovers ill ?  
 I would take refuge in weak punch, but *rack*.  
 [Ibid., p. 784]

В сатире и лирике Байрона печень – часть физиологически окрашенного портрета страдающего от диспепсии персонажа, в том числе и лирического: «No, I never // Saw a man grown so yellow! How's your liver?» [Ibid., p. 153]; «My liver's coming up // I shall not survive the racket» [Ibid., p. 543]; «I translate // For the great benefit of those who know // What indigestion is – that inward fade // Which makes all Styx through one small liver flow» [Ibid., p. 698]. Английский поэт проложил путь будущим «poètes maudits» уже с целым букетом болезней, в который всегда вложен и цирроз печени, как у Верлена.

Конечно, это не могло ускользнуть от внимания поклонников Байрона в России. Про интерес Лермонтова к Прометею и его кавказским страданиям уже написали историки литературы (обстоятельно рассмотрен в статье [Гроссман, 1941]). Почти «Ювеналова желчь» по отношению к современникам стала общим местом фрагментов большинства мемуаров о поэте и его программных стихов: «И дерзко бросить им в глаза железный стих, // Облитый горечью и злостью!» [Лермонтов, 1988, с. 185]. С тех пор оценка Лермонтова как желчного поэта стала общераспространенной: «За грусть и желчь в своем лице // Кипенья желтых рек достоин» («На Кавказе», 1924) [Есенин, 2005, с. 234]; «Дай, Лермонтов, свой желчный взгляд, // своей презрительности яд» [Евтушенко, 1975, с. 396].

Однако только в «Герое нашего времени» все эти линии сошлись с «физиологическим» и «медицинским» дискурсом в описаниях персона-

жей и самоописаниях героя-нарратора. Уже имя героя связывает его и с «печью», и с «печорой» / пещерой, огнем, а тем самым – и печенью. На первый план в его рефлексии и монологах выходят диспепсические расстройства и злость: «Отчего вы так печальны, доктор? <...> Вообразите, что у меня **желчная горячка**; я могу выздороветь, могу и умереть; ...старайтесь смотреть на меня, как на пациента, одержимого **болезнью**, вам еще неизвестной, ...вы можете сделать несколько важных физиологических наблюдений...» [Лермонтов, 1990, с. 566]; «– Вы ошибаетесь опять: я вовсе не гастроном: у меня прескверный желудок» [Там же, с. 537]; «Я вернулся домой... **ядовитая злость** мало-помалу заполняла мою душу <...> Я не спал всю ночь. К утру я был **желт**, как померанец» [Там же, с. 556]; «Желчь моя взволновалась. Я начал шутя – и кончил искренней злостью» [Там же, с. 542].

«Желчь» как черта поведения Печорина, типического «лишнего человека», была усилена благодаря Белинскому, который в статье о романе еще более усилил ее в герое, употребив 6 раз слово «желчный» и его производные. Конечно, Печорин не был первым в ряду «желчных героев» русской литературы: его открывает Чацкий, а завершают персонажи Достоевского и Тургенева. Не раз будут использоваться в русской литературной критике и физиологические оценки самих авторов, прежде всего сатириков: «...ясно, что расстроенная печень Писемского будет портить каждое новое произведение этого сильного таланта и превращать каждый новый роман его в “Взбаламученное море” авторской желчи»<sup>5</sup>.

В стихотворении-манифесте Некрасова на смерть Гоголя (1852) был сформулирован специфический идеал русского поэта-сатирика, сочетающего в себе черты Ювенала и христианского мученика:

Блажен незлобивый поэт,  
В ком мало желчи, много чувства;  
<...>  
Питая ненавистью грудь,  
Уста вооружив сатирой,

Проходит он тернистый путь  
С своей карающею лирой.  
[Некрасов, 1981, с. 183]

Еще более глубоким, но уже в аспекте символики нового типа романтического героя стало лирическое продолжение Я. Полонским некрасовской поэтической программы («Блажен озлобленный поэт...», 1872). По-

<sup>5</sup> См.: Писарев Д. И. Цветы невинного юмора. URL: <http://saltykov-schedrin.lit-info.ru/saltykov-schedrin/articles/pisarev-cvety-nevinnogo-yumora.html> (дата обращения 10.10.2015).

лонский эксплицировал прометеевский титанизм и богоборчество новых поэтов, сохранив их «христороподобие» в аллюзии на евангельскую чашу с оцтом и желчью:

Блажен озлобленный поэт,  
Будь он хоть нравственный калека,  
Ему венцы, ему привет  
Детей озлобленного века.

Он **как титан** колеблет тьму,  
Ища то выхода, то света,  
Не людям верит он – **уму**,  
И от **богов** не ждет ответа.

<...>

Он с нами пьет из общей чаши,  
Как мы отравлен – и велик <sup>6</sup>.

Очевидно, что больная печень антигероя «Записок из подполья» Достоевского и «печенки» Раскольникова – мифопоэтическая вариация архаической телесности героя-богоборца. В начале монолога антигероя Достоевского на первый план выдвинуты параллелизм необъяснимой злости и боли в печени: «Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек. Я думаю, что у меня болит печень. <...> Нет-с, я не хочу лечиться со злости. Вот этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а я понимаю. Я, разумеется, не сумею вам объяснить, кому именно я насолю в этом случае моей злостью; я отлично хорошо знаю, что и докторам я никак не смогу “нагадить” тем, что у них не лечусь; я лучше всякого знаю, что всем этим я единственно только себе поврежу и никому больше. Но все-таки, если я не лечусь, так это со злости. Печенка болит, так вот пускай же ее еще крепче болит!» [Достоевский, 1989, т. 4, с. 452–453]. «Подполье» героя в мифопоэтическом смысле – национально-историческая вариация хтонического и подземного мира Титиоса, Прометея, поверженных титанов.

Далее самопрезентация больного героя будет включать в себя постоянную фиксацию «желчного» эмоционального состояния: «Да в том-то и состояла вся штука, в том-то и заключалась наибольшая гадость, что я поминутно, даже в минуту самой сильнейшей желчи, постыдно сознавал в себе, что я не только не злой, но даже и не озлобленный человек...» [Достоевский, 1989, т. 4, с. 453]; «Я такому человеку до крайней желчи завидую. <...> Я хоть и сказал, что завидую нормальному человеку

---

<sup>6</sup> Полонский Я. Блажен озлобленный поэт... URL: <http://ouc.ru/polonskiy/blazhen-ozloblenii.html> (дата обращения 10.10.2015).

до последней желчи...» [Достоевский, 1989, т. 4, с. 479]; «То есть я там вовсе не гулял, а испытывал бесчисленные мучения, унижения и разлития желчи» [Там же, с. 489]; «Тоска и желчь снова накопились и искали исхода» [Там же, с. 517].

В «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863), в творчестве Достоевского непосредственно предшествовавших «Запискам из подполья» (1864), рассказчиком была найдена телесная мотивировка наррации будущего героя-парадоксалиста – недовольство Германией объясняется функциональным состоянием его печени: «А отчего произошла пагубная ошибка моя? Решительно оттого, что я, больной человек, страдающий печенью, двое суток скакал по чугунке сквозь дождь и туман до Берлина и, приехав в него, не выспавшись, желтый, усталый, изломанный, вдруг с первого взгляда заметил, что Берлин до невероятности похож на Петербург. <...> Через два часа мне все объяснилось: воротясь в свой номер в гостинице и высунув свой язык перед зеркалом, я убедился, что мое суждение о дрезденских дамах похоже на самую черную клевету. Язык мой был желтый, злокачественный... “И неужели, неужели человек, сей царь природы, до такой степени весь зависит от собственной своей печени, – подумал я, – что за низость!” С этими утешительными мыслями я отправился в Кельн» [Там же, с. 389–390]. Стратегия типичного «физиологического» очерка в травелоге Достоевского была осложнена еще и специфической «психофизиологией» рассказчика.

Не касаясь проблемы отношений конкретного автора и его героев, отметим, что первые психологические и психофизиологические мотивировки речевого поведения антигероев своего времени Достоевский увидел в замечательной статье Герцена «Лишние люди и желчевики» (1860), направленной против Н. Добролюбова и его окружения. Герцен ставит им диагноз в духе медицинской семиотики патологии тела и души: «Все они были **ипохондрики и физически больные**, не пили вина и боялись открытых окон, все с изученным отчаянием смотрели на настоящее и напоминали монахов, которые из любви к ближним доходили до ненависти ко всему человеческому и проклинали все на свете из желания что-нибудь благословить» [Герцен, 1958, с. 323]; «Это не лишние, не праздные люди, это люди **озлобленные, больные душой и телом**, люди, зачахнувшие от вынесенных оскорблений, глядящие исподлобья и которые не могут отделаться от **желчи и отравы**, набранной ими больше чем за пять лет тому назад» [Герцен, 1958, с. 322].

Позже Достоевский поддержал медицинские, телесно-патологические мотивировки злости подобных персонажей, добавив к ним и невротизм в сочетании с астенией («худое») и развернув метафору Герцена в обобщенный образ «новых людей», «наставников» молодежи. Не следует забывать, однако, что эти оценки высказываются его персонажами: «Потому, голубчик, что весьма важная штука понять, в которую сторону развит че-



ловек. А нервы-то-с, нервы-то-с, вы их-то так и забыли-с! Ведь все это ныне **больное** да **худое**, да **раздраженное!**.. **А желчи-то, желчи в них во всех сколько!** Да ведь это, я вам скажу, при случае своего рода рудник-с!» [Достоевский, 1990, т. 6, с. 321]; «С другой стороны, послушание школьников и дурачков достигло высшей черты; у наставников раздавлен **пузырь с желчью**; везде тщеславие размеров непомерных, аппетит зверский, неслыханный... Знаете ли, знаете ли, сколько мы одними готовыми идейками возьмем?» [Достоевский, 1990, т. 7, с. 394].

Как уже очевидно, эти новые «желчевики» вовсе не были первыми «желчными» героями русской литературы. Как представители своего литературного поколения они вступают в конфликт с желчными меланхоликами – «лишними людьми».

В конечном счете средоточием этих телесно-эмоциональных мотивов становится одинокий богоотступник Раскольников: «Проснулся он **желчный, раздражительный, злой** и с ненавистью посмотрел на свою каморку. Это была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной, имевшая самый жалкий вид с своими **желтенькими**, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко, и все казалось, что вот-вот стукнешься головой о потолок» [Достоевский, 1990, т. 6, с. 29]; «Он решительно ушел от всех, как черепаха в свою скорлупу, и даже лицо служанки, обязанной ему прислуживать и заглядывавшей иногда в его комнату, возбуждало в нем **желчь** и конвульсии» [Там же]; «Почти все время как читал Раскольников, с самого начала письма, лицо его было мокро от слез; но когда он кончил, оно было бледно, искривлено судорогой, и **тяжелая, желчная, злая** улыбка **змеялась** по его губам» [Там же, с. 41] (см.: змей как архетипичный противник Бога); «Теперь же, в одно мгновение, догадался он, уже на опыте, что всего менее расположен, в эту минуту, сходиться лицом к лицу с кем бы то ни было в целом свете. **Вся желчь поднялась в нем. Он чуть не захлебнулся от злобы** на себя самого, только что переступил порог Разумихина» [Там же, с. 107]; «Я лучше к моему приятелю **Пороху** пойду, то-то удивлю, то-то эффекта в своем роде достигну. А надо бы быть **хладнокровнее; слишком уж я желчен** стал в последнее время» [Там же, с. 389]. В последнем контексте «огненная» природа одного персонажа оттеняется шутивным прозвищем другого.

В реплике Настасьи автор переводит «желчь» героя в физиологическую «кровь» его самого и преступления, совершенного им: «– Никто не приходил. А это **кровь** в тебе кричит. Это когда ей выходу нет и уж **печенками запекаться** начнет, тут и начнет мерещиться...» [Там же, с. 112].

Лирический герой Маяковского, который, безусловно, аффективно и мотивно связан и с типологией героя-богоборца, и с персонажами Достоевского, напротив, готов совершить воображаемый жест самопожертвования, переворачивая отношения человека и маргинального животного:

«Увидишь собачонку – тут у булочной одна – сплошная плешь, – из себя и то готов достать **печенку**. Мне не жалко, дорогая, **ешь!**» [Маяковский, 1982, с. 196]. Однако современники скорее увидели его как жертву литературных критиков-«коршунов» из РАППа (в данном контексте – Ермилова):

Вы бодро тянули  
к чернилам ручонку,  
когда,  
Либединского  
выся до гор,  
ворча,  
Маяковскому ели печенку;  
ваш пафос –  
не уменьшился с тех пор?  
[Асеев, 1979, с. 328]

Однако ситуация жестокой казни жертвенного героя-Прометея не получила широкого распространения в русской литературе, заведомо и закономерно уступая символизации героя как Христа.

Более очевидный поворот мифа в Новое время – это борьба до известной степени отождествляющего себя с Прометеем поэта с государством, символизируемым двуглавыми орлами того или иного европейского герба, наследника Священной Римской империи или Византии (Пруссия, Россия и т. п.). Возможно, впервые эта аллегория неугодного, изгнанного и преследуемого поэта была использована Г. Гейне в поэме «Германия. Зимняя сказка» (1844):

Der böse schmutzige Betthimmelquast!  
Ich fand ihn gleichfalls wieder,  
Doch sah er jetzt wie ein Geier aus,  
Mit Krallen und schwarzem Gesieder.  
Er glich dem bekannten Adler jetzt,  
Und hielt meinen Leib umklammert;  
  
**Er fraß mir die Leber aus der Brust,**  
Ich habe gestohnt und gejammert.  
[Heine, 1856, с. 46]

Как известно, по требованию цензуры Гейне заменил первоначальное «dem preußischen Adler» на «dem bekannten Adler», тем самым найдя новую символику терзаний героя вне конкретного политического контекста. Архаические терзания жертвы хищной птицей (грифом) или животным – тема украшений еще скифской культуры, лишаясь прометеевского высокого

ореола, позволяет увидеть в словесности продолжение архетипов еще до-словесного искусства.

В XX в. тему терзаний героя властью подхватят в России ленинградские поэты советского времени, обладавшие традиционно высокой поэтической культурой, но попавшие под преследование государством и так или иначе связанные с диссидентскими кругами, – И. Бродский, М. Еремин, В. Кривулин. Само государство здесь не вполне узнаваемо, скорее это некая вечная Империя, ее самодержавный орел в постмодернистском духе смешивается с романтическими пернатыми, но даже в изгоях власти пародийно проступают узнаваемые мифопоэтические предикаты героического Прометея:

Жена Наместника с секретарем  
выскальзывают в сад. И на стене  
орел имперский, выклевавший печень  
Наместника, глядит нетопырем...

<...>

Наместника, который за стеной  
всю ночь безмолвно борется с болезнью  
и **жжет огонь**, чтоб различить врага.

[Бродский, 1990, с. 109];

Рангоут окна – созерцать застекленные воды,  
Из коих явленный,  
Три века дрейфующий кеннинг  
На диво – проклятья, потопа, осады и бунты –  
Остойчив, а розмыть –  
Ну, слава-те, вот и сподобились:  
ныне, как некогда,  
В два клюва, –  
Кровавую печень клюет.  
[Еремин, 1998, с. 57]

Мотивы страдания и вскрытия внутренностей тела встраиваются в процесс ролевой самоидентификации современного поэта, где миф приобретает ироническое или гротескное обличие:

Я пишу, но это не «я»,  
а тот, кто во мне, задыхаясь, пишет, –  
Гусь перепончатый, за решеткой груди сидящ  
то на одном, то на другом стуле.

То на одном, то на другом суку кишок  
 клювами водит, макая в печень.  
 [Соснора, 2006, с. 801–802]

**...на своем на языке собачьем**  
 то ли радуемся то ли плачем –  
 кто нас толерантных разберет  
 разнесет по датам по задачам  
**и по мэйлу пустит прикрепив аттачем**  
**во всемирный оборот**  
 зимний путь какой-то путин паутина  
**мухи высохшее тельце пародийно**  
**в сущности она и есть орел**  
**на курящуюся печень Прометея**  
 спущенный с небес – и от кровей пьянея  
 в горних видах откровение обрел  
 оттащите птицу от живого человека!  
**пусть он полусъеденный пусть лает как собака –**  
**нету у него иного языка!**  
 летом сани а зимой телега  
 но всегда – ущельем да по дну оврага  
 с немцем шубертом заместо ямщика  
 путь кремнистый путь во мрак из мрака  
 в далеко издалека <sup>7</sup>.  
 [Кривулин, 2001, с. 12]

Как это ни провинциально, я  
 настаиваю, что существуют птицы  
 с пятьюдесятью крыльями. Что есть  
 пернатые крупней, чем самый воздух,  
 питающиеся просом лет  
 и падалью десятилетий.  
 Вот почему их невозможно сбить  
 и почему им негде приземлиться.  
 <...>  
 Я вглядываюсь в их черты без страха:  
 в мои пятьдесят три их клювы

<sup>7</sup> Здесь и далее в поэтических примерах орфография и пунктуация источника сохранены.

и когти – стершиеся карандаши, **а не  
угроза печени, а языку – тем паче.  
Я – не пророк, они – не серафимы.**  
[Бродский, 1995, с. 56]

Иосиф Бродский в одном из интервью В. Полухиной, сравнивая русскую и американскую поэзию, пытается развенчать автогероизацию русского поэта в варианте гибнущего от цирроза и саморазрушения квази-Прометея: «И, кроме того, в американской поэзии нет тенденции к самогероизации, самодраматизации. Разумеется, у американской, как и у всякой иной поэзии, есть масса своих собственных пороков: слишком много провинциальных визионеров или озабоченных своей внутренней жизнью невзрастеников – это все, конечно, есть, но тенденции утешить, оправдать миропорядок или, наоборот, рассматривать себя как трагическую или героическую фигуру, как этакого Прометея, чью печень пожирает орел (это, скорее всего, – метафора алкоголя), – вот это американской литературе не свойственно» [Бродский, 2000, с. 352]. Бродский на правах олимпийского арбитра двух поэзий снисходительно снизил прометеевский миф популярной в мире и не менее «мифогенной» версией «русских как нации алкоголиков», что, заметим, для его поэтического поколения было отчасти верным.

Однако современные отечественные поэты 1990–2000-х гг. как будто намерены то ли подтвердить, то ли опровергнуть тезис нобелевского лауреата в иронически-ролевых стихах, где у душевно травмированного на войне героя, который стал алкоголиком, болит именно печень, а не сердце:

...а вот если бы ты не пил  
если бы вовремя принимал транквилизаторы и ноотропил  
не раздражался  
регулярно бы брился и умывался  
пил бы различные соки, еще можно квас, боржом  
и печень твоя не была бы размером с башку быка  
не бегал бы периодически  
с диким лицом  
за мамой моей с ножом

Сергей отдыхает в траве за домом  
в небе плывут облака  
одно из них напоминает ему огромную печень  
внезапно превращающуюся в башку быка  
глазами глядя на символ внутренней боли  
он думает: как же я искалечен

ведь о перенесенном не расскажешь жене  
знакомым  
и жизнь моя просто так истощается  
в тоскливом  
пьяном сне <sup>8</sup>.

Я жил, как вся Россия,  
Как травка в поле рос.  
И вот – гипертония,  
И в печени – цирроз.  
<...>  
Вдруг весь я развалился,  
Как мой СССР.  
[Емелин, 2010, с. 41]

Поэт-иронист Всеволод Емелин заново собирает постмодернистскую символику печени, используя разные составные части своей поэтической легенды (поэт-алкоголик, уже много лет умирающий в стихах от цирроза, борец с гей-поэзией, русский национальный поэт, эпатажный поэт-пролетарий) и дискредитированный романтический миф о поэте-Прометее:

Хорошо бы стать евреем,  
Чтоб купить команду «Челси»,  
И титаном Прометеем,  
Чтоб огонь украсть у Зевса.

А потом совершенно голым  
К вождельню пидарасов  
Я бы был к скале прикован  
Меж седых вершин Кавказа.

И орел бы отравился  
Моей желчью ядовитой

И полег бы глупой птицей  
У печальных гор Колхиды.

---

<sup>8</sup> Сваровский Ф. Что случилось в Судане. URL: <http://roboteka.org/archives/284> (дата обращения 10.10.2015).

Хорошо быть Прометеем,  
Приколоченным к скале  
И Дионисом Загреем.  
(«Желание быть демоном»)  
[Емелин, 2010, с. 235]

Так рождается иронический и лирический панегирик, державинская «смешанная ода» собственной печени («Печень», 2008) с явными элементами социально-философской аллегории (мозг, сердце, печень как важнейшие органы человека / классы общества / нации). Сравнительно новой для Емелина стала и «диссидентская» символика рокового для героя имперского орла. Печень лирического персонажа в стихотворении постепенно обретает метаисторические и стоические черты персонажа – настоящего «русского мужика» – беззащитного, стойкого, молчаливого, работающего. Прочитываем наиболее существенные для нас фрагменты стихотворения, сохраняя пунктуацию автора:

А ты лучше спроси врача:  
«Отчего у меня цирроз?»

Откуда боли и опухоль –  
Печень, ведь, не из стали,  
По ней жернова эпохи  
Как танки проскрежетали.

Вот лежу посреди весны  
Ультразвуком просвечен  
История страны  
Угробила мою печень.

Как говорят в народе:  
«Не все доживут до лета».  
Трещина мира проходит  
Через печень поэта.

<...>

Но все, что они начудят  
Молча, с утра до вечера, –  
Словно пролетариат  
Знай разгребает печень.

&lt;...&gt;

А печень – трудяга кроткая  
Она держит ответ за базар  
Она от ножа и водки  
Принимает первый удар.

Печень она все терпит  
Она живет не по лжи  
Она не боится смерти –  
Совсем как русский мужик.

Она никому не перечит  
Ей год за три идет  
Она встает бедам навстречу  
И, в результате, вот.

Как все русские люди  
Солдаты фронта и тыла  
Печень не позабудет.  
Все, что с народом было.

&lt;...&gt;

Вот мертвых клеток слой  
Пролег дорожкой багровую –  
Его оставил застой  
Портвейнами двухрублевыми.

А вот жировая прослойка  
Жизни прямая опасность:  
Спасибо тебе перестройка  
Ускоренье и гласность.

Скрылись давно в тени  
Горбачев, Лигачев ли,  
Но до сих пор они  
Сидят у меня в печенках.

Где тот народный гнев?  
Демонстрации, митинги?  
Остался в тканях «БФ»  
Да стеклоочистители.



А с победой конечной  
Демократии и свободы  
Сколько пришлось тебе печень  
Обезвредить паленых водок?

Черный вторник, дефолт,  
Замиренье Чечни, –  
Все предъявили свой счет  
Моей несчастной печени.

Скоро двуглавый кречет  
Сорвется камнем с небес  
Изнуренную печень  
Он до конца доест.

[Емелин, 2010, с. 386–392]

Человек у Емелина всегда становится жертвой не столько власти, сколько самой истории. Печень оказывается причастной сфере «сакрального» (небо, История, государство), но уже десакрализованого.

Таким образом, символика печени, уже не связанной с влиянием высших сил, в новейшей отечественной поэзии активно развивается под влиянием многих факторов – исчерпанности тропеики более традиционного «сердца», попыток освоения традиций античной и восточной поэтики, возрастающего интереса прозы и поэзии к неонатурализму, постмодернистской иронической самоидентификации поэта, вариации персонального мифа «проклятого поэта» как «поэта-алкоголика».

#### Список литературы

- Асеев Н.* Избранное. М.: Худож. лит., 1979. 430 с.
- Бродский И.* Часть речи: Избранные стихи 1962–1989. М.: Худож. лит., 1990. 527 с.
- Бродский И.* В окрестностях Атлантиды. СПб.: Пушкинский фонд, 1995. 80 с.
- Бродский Иосиф. Большая книга интервью / Сост. В. Полухина. М., 2000. 702 с.
- Вейсман А. Д.* Греческо-русский словарь. Репринт 5-го изд. 1899 г. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1991.
- Герцен А. И.* Лишние люди и желчевики // Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 14: Статьи из «Колокола» и другие произведения 1859–1860 годов. С. 317–328.
- Гроссман Л.* Лермонтов и культуры Востока // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. 43–44. С. 673–744.

*Губергриц Н. Б.* Доброкачественные гипербилирубинемии: всегда ли они абсолютно доброкачественные? *Новости медицины и фармации // Гастроэнтерология.* 2011. Т. 390. URL: <http://www.mif-ua.com/archive/article/22623> (дата обращения 10.10.2015).

*Дамаскин И.* Точное изложение православной веры / Братство святителя Алексия. М.; Ростов н/Д: Изд-во «Приазовский край», 1992. 465 с.

*Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 15 т. Л.: Наука, 1988–1996.

*Евтушенко Е.* Избр. произведения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 1: 1952–1965. Стихотворения и поэмы. 512 с.

*Емелин В.* *Götterdämmerung*: стихи и баллады. М.: Ад Маргинем Пресс, 2010. 608 с.

*Еремин М.* Стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. 80 с.

*Есенин С.* Полн. собр. соч. М.: РИПОЛ классик, 2005. 800 с

*Жуковский В. А.* О меланхолии в жизни и в поэзии // *Русская беседа.* 1856. Кн. 1. С. 13–27.

*Кривулин В.* Стихи после стихов. СПб.: Петербургский писатель; БЛИЦ, 2001. 144 с.

*Лермонтов М.* Собр. соч.: В 2 т. М.: Правда, 1988–1990.

*Мароши В. В.* Паук за работой: архетип Арахны в рефлексивной имагологии литературы // *Имагология и компаративистика.* 2014. № 2. С. 17–34.

*Маяковский В. В.* Избр. соч.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1982. Т. 2. 558 с.

*Мюллер В. К.* Большой англо-русский словарь. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 1536 с.

*Надеждин Н. И.* Сонмище нигилистов // *Вестник Европы.* 1829. № 1, 2.

*Некрасов Н. А.* Собр. соч.: В 15 т. Л.: Наука, 1981. Т. 1: Стихотворения. 720 с.

*Садовников А. Г.* Концепция меланхолии в художественной системе сентиментализма и творчестве В. А. Жуковского: Дисс. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2009.

*Соснора В.* Стихотворения. СПб.: Амфора, 2006. 870 с.

*Тютчев Ф. И.* Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1980. Т. 1. 385 с.

*Brydges E.* An Impartial Portrait of Lord Byron, as a poet and a man. Paris: A. & W. Galignani, 1825. 74 p.

*Byron G.* Complete Works of Lord Byron, Including the Suppressed Poems. Paris: Published by Garnier, Palais-Royal, 1839. 724 p

*Clouston W. A.* Arabian Poetry for English Readers. Oxford: M'Laren, 1981. 472 p.

*Garrison D. H.* Horace: Epodes and Odes. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1998. 396 p.

*Hamilton R.* Hesiod's Theogony Thomas Library. Bryn Mawr College, 1990. 64 p.

*Hercher R.* Apollodori Bibliotheca. Berolini: Weidmann, 1874. 148 p.

*Horace.* Odes I. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 144 p.

- Horace*. The Works of Horace. Oxford: Clarendon Press, 1874. Vol. 1. 428 p.
- Jayyusi Salma Khadra*. Trends and movements in modern Arabic poetry. Brill, 1977. T. 1. 877 p.
- Isidor de Sevilla*. Etimologii XI–XII. București: Editura POLIROM, 2014. 215 p.
- Longo S. G.* Le mythe de la folie de Lucrèce des biographies humanistes aux théories de l'inspiration // Acta Conventus Neo-Latini Upsaliensis: Proceedings of the Fourteenth International Congress of Neo-Latin Studies (Uppsala 2009). Leiden; Boston: BRILL, 2012. Vol. 1. 1276 p.
- Miller P. A.* Latin Verse Satire. L.; N. Y.: Psychology Press, 2005. 424 p.
- Pfau Th.* Romantic Moods: Paranoia, Trauma, and Melancholy, 1790–1840. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005.
- Quinti Horatii Flacci*. Opera omnia. V. II. Londini, curante et imprimente A. J. Valpy, 1825. 894 p.
- Radden J.* The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva. Oxford, 2000.
- Sussex A. J.* Early Arabic Poetry: Select Poems Academic Press, 2011. 566 p.
- Theocritus Bion (Smyrnaeus), Moschus (Syracusanus). Weigel, 1817. 148 p.
- Von Zedlitz J.-Ch. F.* Todtenkränze. Kanzone. Wien: Wallishausser, 1828. 113 p.

#### Article metadata

*Title:* Semiotics of the liver in European and Russian literature

*Author:* V. V. Maroshi

*Author's e-mail:* maroshi@mail.ru

*Author affiliation:* Novosibirsk State Pedagogical University

*Abstract.* In Ancient Greek lyric poetry and Roman satire the liver of the lyrical hero is associated with fire and affections of love and hate. In Modern literature the symbol of a suffering heart plays a major role. The liver in European poetry had a powerful rival, the spleen, the source of black bile and corresponding mood. In XIX century the liver trouble symbolizes the conflict of «underground» character with reality and the struggle of the evil and damned poet with society. In XX c. Russian poet (I. Brodsky, M. Eremin, V. Krivulin, V. Yemelin), identifying himself with Prometheus, is conflicting with the state, symbolized by double-headed eagles of a European state emblems.

*Key terms:* semiotics, symbol, liver, heart, spleen, bile, character.

*Reference literature (in transliteration):*

*Aseev N.* Izbrannoe [Selected works]. M.: Hudozh. lit., 1979. 430 s.

*Brodskij I.* CHast' rechi: Izbrannye stihy 1962–1989 [Part of speech: selected verses 1962–1989]. M.: Hudozh. lit., 1990. 527 s.

*Brodskij I.* V okrestnostyah Atlantidy [Around Atlantida]. SPb.: Pushkinskij fond, 1995. 80 s.

*Brodskij Iosif.* Bol'shaya kniga interv'yu [Large book of interview] / Sost. V. Poluhina. M., 2000. 702 s.

*Brydges E.* An Impartial Portrait of Lord Byron, as a poet and a man. Paris: A. & W. Galignani, 1825. 74 p.

*Byron G.* Complete Works of Lord Byron, Including the Suppressed Poems. Paris: Published by Garnier, Palais-Royal, 1839. 724 p.

*Clouston W. A.* Arabian Poetry for English Readers. Oxford: M'Laren, 1981. 472 p.

*Damaskin I.* Tochnoe izlozhenie pravoslavnoj very / Bratstvo svyatitelya Aleksiya [Exact interpretation of Orthodox faith of Alexiy]. M.; Rostov n/D: Izd-vo «Priazovskij kraj», 1992. 465 s.

*Dostoevskij F. M.* Sobr. soch.: V 15 t. [Collected works]. L.: Nauka, 1988–1996.

*Emelin V.* Götterdämmerung: stihy i ballady. M.: Ad Marginem Press, 2010. 608 s.

*Eremin M.* Stihotvoreniya [Verses]. SPb.: Pushkinskij fond, 1998. 80 s.

*Esenin S.* Poln. sobr. soch. [Collected works]. M.: RIPOL klassik, 2005. 800 s.

*Evtushenko E.* Izbr. proizvedeniya: V 2 t. [Selected works]. M.: Hudozh. lit., 1975. T. 1: 1952–1965. Stihotvoreniya i poehmy. 512 s.

*Garrison D. H.* Horace: Epodes and Odes. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1998. 396 p.

*Gercen A. I.* Lishnie lyudi i zhelcheviki [Redundant men and zhelcheviki] // Gercen A. I. Sobr. soch. [Collected works]: V 30 t. M.: Izd-vo AN SSSR, 1958. T. 14: Stat'i iz «Kolokola» i drugie proizvedeniya 1859–1860 godov [Articles from Kolokol and other works]. S. 317–328.

*Grossman L.* Lermontov i kul'tury Vostoka [Lermontov and culture of the East] // Literaturnoe nasledst-vo [Literary inheritance]. M.: Izd-vo AN SSSR, 1941. T. 43–44. S. 673–744.

*Gubergic N. B.* Dobrokachestvennye giperbilirubinemii: vsegda li oni absolyutno dobrokachestvennye? Novosti mediciny i farmacii // Gastroenterologiya. 2011. T. 390. URL: <http://www.mif-ua.com/archive/article/22623> (data obrashcheniya 10.10.2015).

*Hamilton R.* Hesiod's Theogony Thomas Library. Bryn Mawr College, 1990. 64 p.

*Hercher R.* Apollodori Bibliotheca. Berolini: Weidmann, 1874. 148 p.

*Horace.* Odes I. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 144 p.

*Horace.* The Works of Horace. Oxford: Clarendon Press, 1874. Vol. 1. 428 p.

*Isidor de Sevilla.* Etimologii XI–XII [Etymologies XI–XII]. București: Editura POLIROM, 2014. 215 p.

- Jayyusi Salma Khadra*. Trends and movements in modern Arabic poetry. Brill, 1977. T. 1. 877 p.
- Krivulin V.* Stihy posle stihov [Verses after verses]. SPb.: Peterburgskij pisatel'; BLIC, 2001. 144 s.
- Lermontov M.* Sobr. soch.: V 2 t. [Collected works]. M.: Pravda, 1988–1990.
- Longo S. G.* Le mythe de la folie de Lucrece des biographies humanistes aux théories de l'inspiration // Acta Conventus Neo-Latini Upsaliensis: Proceedings of the Fourteenth International Congress of Neo-Latin Studies (Uppsala 2009). Leiden; Boston: BRILL, 2012. Vol. 1. 1276 p.
- Maroshi V. V.* Pauk za rabotoj: arhetip Arahny v reflektivnoj imagologii literatury // Imagologiya i komparativistika [Beetle at work]. 2014. № 2. S. 17–34.
- Mayakovskij V. V.* Izbr. soch.: V 2 t. M.: Hudozh. lit., 1982. T. 2. 558 s.
- Miller P. A.* Latin Verse Satire. L.; N. Y.: Psychology Press, 2005 424 p.
- Myuller V. K.* Bol'shoj anglo-russkij slovar' [Large English-Russian dictionary]. Ekaterinburg: U-Faktoriya, 2007. 1536 s.
- Nadezhdin N. I.* Sonmishche nigilistov [A group of negationists] // Vestnik Evropy. 1829. № 1, 2.
- Nekrasov N. A.* Sobr. soch.: V 15 t. [Collected works]. L.: Nauka, 1981. T. 1: Stihotvoreniya [Verses]. 720 s.
- Pfau Th.* Romantic Moods: Paranoia, Trauma, and Melancholy, 1790–1840. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005.
- Quinti Horatii Flacci.* Opera omnia. V. II. Londini, curante et imprimente A. J. Valpy, 1825. 894 p.
- Radden J.* The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva. Oxford, 2000.
- Sadovnikov A. G.* Konceptiya melanhonii v hudozhestvennoj sisteme sentimentalizma i tvorchestve V. A. Zhukovskogo [The concept of melancholy in the art system of sentimentality and works of V. A. Zhukovskiy]: Diss. ... kand. filol. nauk. N. Novgorod, 2009.
- Sosnora V.* Stihotvoreniya [Verses]. SPb.: Amfora, 2006. 870 s.
- Sussex A. J.* Early Arabic Poetry: Select Poems Academic Press, 2011. 566 p.
- Theocritus Bion (Smyrnaeus), Moschus (Syracusanus). Weigel, 1817. 148 p.
- Tyutchev F. I.* Soch.: V 2 t. M.: Pravda, 1980. T. 1. 385 s. Brydges E. An Impartial Portrait of Lord Byron, as a poet and a man. Paris: A. & W. Galignani, 1825. 74 p.
- Vejsman A. D.* Grechesko-russkij slovar' [Greek-Russian dictionary]. Reprint 5-go izd. 1899 g. M.: Greko-latinskij kabinet YU. A. Shichalina, 1991.
- Von Zedlitz J.-Ch. F.* Todtenkränze. Kanzone. Wien: Wallishausser, 1828. 113 p.
- Zhukovskij V. A.* O melanhonii v zhizni i v poehzii [About melancholy and life in poetry] // Russkaya beseda. 1856. Kn. 1. S. 13–27.

**Стратегии конструирования субъекта  
в современной китайской поэзии  
и проблема культурного трансфера \***

**Ю. А. Дрейзис**

ИНСТИТУТ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ  
МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
им. М. В. ЛОМОНОСОВА

*Аннотация.* Анализируется многоформность конструирования субъекта современной китайской поэзии на примере творчества авторов, сыгравших заметную роль в выработке новой поэтики современного стиха, таких как Си Чуань, Юй Цзянь, Ван Цзясинь, Хань Дун, Сунь Вэньбо и др. Крайне важной для субъектной организации текстов оказывается рецепция не только иноязычных традиций, но и автохтонной традиции классического стиха. Отделенность поэта XX–XXI вв. от этой традиции приводит к осуществлению взаимодействия с классическим стихом в формате культурно-

---

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00130) в Институте языкознания РАН.

*Дрейзис Ю. А.* Стратегии конструирования субъекта в современной китайской поэзии и проблема культурного трансфера // Критика и семиотика. 2016. № 2. С. 286–309.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2016. № 2  
© Ю. А. Дрейзис, 2016

го трансфера. Ряд особенностей классики («скрытый» поэтический субъект, работа с неоднозначностью, интериоризация реальности) транслируется в сложные субъектно-объектные модели современных авторов, проблематизирующих вопрос о структуре субъекта поэтического высказывания и языковых средствах его выражения.

*Ключевые слова:* китайская литература, современная поэзия, китайский язык, поэтический субъект, культурный трансфер.

УДК 821.581 + 811.581 + 82-1 + 801

*Контактная информация:* Дрейзис Юлия Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры китайской филологии ИСАА МГУ (ул. Моховая, 11, Москва, 125009, xiaoyouliya@gmail.com)

Современная китайская поэзия последних сорока лет<sup>1</sup>, невзирая на периодически звучащие призывы к автономии от внешних влияний [于坚, 谢有顺, 2001, с. 32], представляет собой творческое поле, в гораздо большей степени интегрированное в общемировое поэтическое пространство, чем когда-либо. Большинство авторов с готовностью отмечают то влияние, которое на них оказала западная поэтическая традиция – от французского символизма и американской поэзии XX в. вплоть до Пушкина, Лермонтова, Цветаевой, Бродского, Целана, Милоша и значительного числа других имен. Кроме того, многие активно занимаются поэтическими переводами и переложениями – даже авторы так называемого «народного» (民间 *минь-цзянь*) лагеря, традиционно склоняющиеся в сторону литературного национализма [Van Crevel, 2008, p. 412]. Именно это дает поэту Ван Цзясию 王家新 (р. 1957) возможность утверждать в интервью: «...мы вполне можем включить иноязычные элементы в наше творчество, привнести в ки-

---

<sup>1</sup> Обычно в качестве «точки отсчета» существования китайской поэзии на современном языке (现代诗 *сяньдай ши*, modern Chinese poetry) принимается публикация в 1919 г. сборника Ху Ши 胡适 «Эксперименты» 尝试集 *Чанши цзи*. Однако для становления поэтики современного, постмодерного, типа важными оказываются экстралингвистические факторы, связанные с открытием Китая внешнему миру после эпохи Мао Цзэдуна и преодолением наследия соцреализма в литературе. Условной датой выхода китайского авангарда на поэтическую авансцену после продолжительного существования в подполье можно считать 1978 год – начало публикации в Пекине неофициального журнала «Сегодня» 今天 *Цзиньтянь*. Оно знаменовало появление феномена современной китайской поэзии (当代诗 *дандай ши*, contemporary Chinese poetry).

тайский язык некоторую новизну, инаковость, напряжение – новая китайская поэзия всегда именно так и развивалась» [Ван Цзясинь, 2016].

Влияние иноязычной традиции на современный китайский стих проявляется как на уровне выбора формата, строя, структуры поэтического текста, так и на «внешнем» уровне переосмысления функции поэзии в обществе. Важным срезом этой рецепции чуждых культурных элементов, их встраивания в новую систему и их трансформации выступает организация процесса моделирования субъекта в современном китаезычном стихе. Ряд авторов, сыгравших заметную роль в выработке новой поэтики этого стиха, таких как Си Чуань 西川 (р. 1963), Юй Цзянь 于坚 (р. 1954), Ван Цзясинь, Хань Дун 韩东 (р. 1961), Сунь Вэньбо 孙文波 (р. 1956) и др., активно проблематизируют вопрос о структуре субъекта поэтического высказывания и языковых средствах его выражения.

Примечательно, что не менее важной для субъектной организации текстов как вышеупомянутых авторов, так и современной китайской поэзии в целом оказывается рецепция автохтонной традиции классического стиха. Отделенность поэта XX–XXI вв. от этой традиции обусловлена прежде всего языковым барьером, препятствующим непосредственному восприятию классики. Ее языковой материал – это материал *вэньяня* 文言, письменного стандарта, который доминировал в художественной литературе вплоть до первых десятилетий XX в. Поэзия Китая на протяжении многих веков работала именно со средствами *вэньяня*, сохранявшего синтаксические и морфологические нормы языка V–IV вв. до н. э. [Norman, 1988, р. 83–84]. Язык современной поэзии инкорпорировал отдельные элементы *вэньяня*, однако читать классические произведения без специальной подготовки практически невозможно. Их восприятие затрудняется не только факторами диахронического свойства, но и выключенностью читателя из общего контекста культуры так называемых интеллектуалов-*вэньжэнь* 文人, создавших феномен стиха как интегральной части жизни образованной элиты [CHCL, 2001, р. 392; Алимов, Кравцова, 2014, с. 1002]. Это приводит к осуществлению взаимодействия с классическим стихом в формате культурного трансфера – при неосознанном семантическом присвоении, которое глубинным образом меняет специфику субъектной организации текстов как объекта, переходящего из одной системы в другую.

Особенности субъективации у современных китайских авторов служат иллюстрацией того, как происходит встраивание неоднотипной системы взаимоотношений субъекта и объекта. Наиболее интересный пример дает творчество Юй Цзяня, существующее в рамках двойственной парадигмы субъективации-объективации. Как показывает М. Ван Кревель, Юй идет дальше, чем большинство его современников, в творческом осмыслении языка как материала поэзии и ее предметного, осязаемого носителя – как



лингвистического конструкта [Van Crevel, 2008, p. 253]. Характерное для Юй Цзяня отстраненное наблюдение за вещным миром производит отстранение человеческого опыта, тем самым утверждая новую объективность отображаемого. Для такого типа представления человеческого опыта как изъятого из парадигм социально обусловленного, привычного восприятия и интерпретации Ван Кревель предлагает термин *объективации* [Ibid.]. Объективация не подразумевает отрицания субъектности Другого, но означает попытку приближения к объективности при осознании ее невозможности как таковой в области литературы и искусства.

Для поэзии понятие объективации работает только в случае, если мы признаем ее искусственность и воспринимаем ее как манипулятивное вмешательство со стороны поэта, т. е. в конечном счете выражение его субъективности. Этот механизм у Юй Цзяня дополняется тематизацией быта – повышенным вниманием к неодушевленным сущностям, которые обращаются в субъект поэтического высказывания. В стихотворении «Стена» (墙 Цян, 1983), типичном для его идиостиля, поэт концентрирует свое внимание на отдельно взятом слове и, таким образом, через референциальную функцию языка, на отдельно взятом предмете, который воспринимается и эмпирически, и субъективно [于坚, 2006, с. 14–20].

В известном стихотворении «Дом № 6 по улице Шанъи» (尚义街六号 Шанъицзе лю хао, 1985) Юй Цзянь использует сходный механизм, повторяя одно и то же слово, глагол 打开 *дакай* со значениями «открывать» и «включать», в различных контекстах, чтобы обыграть конвенции повседневного словоупотребления [于坚, 2004, с. 130–133]. Так неодушевленные предметы – пачки сигарет, электрическое освещение – и рот как методика человека оказываются объектами одного и того же предиката. Между ними устанавливаются отношения семантического соположения; все объекты «открываются» как часть быстрой, механической последовательности «открытий». Это дополняется использованием механизма объективации: привычная ассоциация рта с языком, которая часто задействуется в поэзии, у Юй Цзяня нарочитым образом игнорируется. Рты раскрываются, но не производят речи.

Максимизацию объективации можно наблюдать в длинном стихотворении «Наблюдение над жизнью дождевой капли за пределами сферы поэта» (在诗人的范围以外对一个雨点一生的观察 Цзай шицжэнь дэ фанъвэй ивай дуй игэ юйдянь дэ гуаньча, 1998) [于坚, 2000]. Уже в названии и далее по всему тексту неодушевленный объект – дождевая капля – противопоставляется человеческому существу – поэту. При этом не только повышается онтологический статус этого неодушевленного объекта, но и иронически снижается соответствующий статус поэта. В девятой строке

стихотворения происходит первое из нескольких совершенно не маркированных переключений грамматического субъекта (от поэта к капле):

|  |      |
|--|------|
| <i>м-м скоро пойдёт дождь</i>  | (1)  |
| <i>поэт в кафе на барном стуле</i>                                     | (2)  |
| <i>взглядом скользнув по небу шепотком пробурчав эту фразу</i>         | (3)  |
| <i>язык втягивается обратно в темноту</i>                              | (4)  |
| <i>но в чёрных тучах там её жизнь её</i>                               | (5)  |
| <i>капля за каплей крохотная история лишь только-только начинается</i> | (6)  |
| <i>как это эта крохотная история ежемоментно ежесекудно происходит</i> | (7)  |
| <i>я озабочен большим поэт говорит своей читательнице</i>              | (8)  |
| <i>повинуясь этой невидимой прямой линии опускаясь</i>                 | (9)  |
| <i>с так же перпендикулярным земле окружением сохраняя единство</i>    | (10) |
| <i>как поэтава дочка всегда сохраняет единство с детсадом</i>          | (11) |
| <i>потом в педагогикой деформированном небе</i>                        | (12) |
| <i>деформируется она не может не деформироваться</i>                   | (13) |

哦 要下雨啦  
诗人在咖啡馆的高脚椅上  
瞥了瞥天空 小声地咕噜了一句  
舌头就缩回黑暗里去了  
但在乌云那边 它的一生 它的  
一点一滴的小故事 才刚刚开头  
怎么说呢 这种小事 每时每刻都在发生  
我关心更大的 诗人对女读者说  
依顺着那条看不见的直线 下来了  
与同样垂直于地面的周围 保持一致  
像诗人的女儿 总是与幼儿园保持着一致  
然后 在被教育学弯曲的天空中  
被弯曲了 它不能不弯曲<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Все переводы принадлежат автору работы.

Юй Цзянь сознательно не использует здесь местоимение третьего лица среднего рода *та* 它, которое ввиду отсутствия глагольных форм могло бы служить маркером перехода, хотя вводит его в пятой и тринадцатой строках (*её жизнь* 它的一生 и *она не может не деформироваться* 它不能不弯曲). Читатель обнаруживает переключение поэт – капля только постфактум. Это отражение на уровне синтаксиса параллельно разворачивающихся процессов объективации и субъективации. Биографические моменты объективируются, оставаясь при этом остро личными, – как это происходит, например, у Игоря Холина, одного из членов «лианозовской школы» [Володина, 2013, с. 208].

Новое переключение совершается у Юй Цзяня в тридцать восьмой строке – когда читатель видит ее вторую половину, то предшествующий фрагмент в двадцать или тридцать строк, описывающий инкорпорацию индивидуального существования в более крупные системы, оказывается применим не только к дождевой капле и упоминаемой дочери поэта, но и к самому поэту как члену союза писателей, включенному в деятельность истеблишмента:

- но вовсе не для того чтоб закончить но чтоб удержать влаж-* (14)  
*ность*  
*она ещё лишена способности выбирать свою траекторию* (15)  
*она ещё не знает как ни выбирай* (16)  
*есть только падения доля может быть знает* (17)  
*но как она может остановиться здесь* (18)  
*всё должно двигаться вниз* (19)  
*весёлая маленькая королева сама себя коронуя* (20)  
*на краю пасмурного неба грациозно сверкнув* (21)  
*отделившись от строя становится вздёрнутым* (22)  
*маленьким хвостиком прямо стоячим и снова согнутым* (23)  
*кувыркающимся испытывающим пространства* (24)  
*свободу и ненадёжность* (25)  
*сейчас она почти что может как хочет* (26)  
*во вселенной лакунке не вверх и не вниз* (27)  
*ученик младших классов вне уроков на пути между домом и клас-* (28)  
*сом*  
*поэт не ведёт и бровью праведно меряя взглядом читательницы* (29)  
*грудь*  
*но она не смеет без стеснения пользоваться этой мизерной свобо-* (30)  
*дой*  
*всегда примыкая к чему-то* (31)  
*всегда с какой-то громадой сцепляясь* (32)  
*жалкое светящееся тельце* (33)

|  |      |
|--|------|
| <i>боящийся индивидуализма светляк</i>                           | (34) |
| <i>жаждущий светомаскировки летних ночей</i>                     | (35) |
| <i>как и этот поэт создавая стихи одновременно</i>               | (36) |
| <i>прилагает усилия в определённом союзе имеет удостоверение</i> | (37) |
| <i>ещё быстрее опускаясь уже теряя свободу</i>                   | (38) |
| <i>в миг скольжения по земле (сущность вещей</i>                 | (39) |
| <i>всегда смерти на крае только ухватываема)</i>                 | (40) |

但并不是为了毕业 而是为了保持住潮湿  
 它还没有本事去选择它的轨迹  
 它尚不知道 无论如何选择  
 都只有下坠的份了 也许知道  
 可又怎么能停止呢 在这里  
 一切都要向下面去  
 快乐的小王子 自己为自己加冕  
 在阴天的边缘 轻盈地一闪  
 脱离了队伍 成为一尾翘起的  
 小尾巴 摆直掉 又弯起来  
 翻滚着 体验着空间的  
 自由与不踏实  
 现在 它似乎可以随便怎么着  
 世界的小空档 不上不下  
 初中生的课外 在家与教室的路上  
 诗人不动声色 正派地打量着读者的胸部  
 但它不敢随便享用这丁点儿的自由  
 总得依附着些什么  
 总得与某种庞然大物 勾勾搭搭  
 一个卑微的发光体  
 害怕个人主义的萤火虫  
 盼望着夏夜的灯火管制  
 就像这位诗人 写诗的同时

也效力于某个协会 有证件  
更快地下降了 已经失去了自由  
在滑近地面的一瞬 (事物的本性  
总是在死亡的边缘上 才抓住)

Нарочитое устранение любой выраженности субъекта на уровне поверхностной структуры высказывания, которое становится еще интенсивнее у позднего Юй Цзяня (прежде всего, отсутствие местоимений), хорошо соотносится с аналогичной особенностью в классическом китайском стихе [Тань Аошунан, 2012, с. 355]. В период с III по VI в., т. е. в доклассический период, местоимения постепенно были вытеснены из стихотворного текста; их использование поэтами-классиками воспринималось как намеренная архаизация или попытка воспроизведения «естественной речи» [Owen, 1981, p. 50]. Такие признанные мастера лирической поэзии, как, например, Ван Вэй 王维 (699–759) или Су Ши 苏轼 (1037–1101), добивались присутствия субъекта в тексте [CHCL, 2001, p. 351], оперируя простыми формами и элементами, призванными создать иллюзию естественности при самоустранении поэта из стихового пространства. При этом закономерно усиливалась рефлексивность текста, снижалась его семиотичность и происходило смещение в сторону «символической работы» за счет сложной организации субъекта [Кристева, 2004, с. 289]. В современной поэзии эта особенность ярче всего реализуется у Чжан Цзао 张枣 (1962–2010). В его стихах субъект чаще всего опущен, однако поэту удается создать ощущение его незримого присутствия, подобно тому, как это делается в произведениях классического сборника романсов-цзы 词 «Среди цветов» (花间集 *Хуа цзянь цзи*, 940). Модель классики транслируется в современную реальность, создавая феномен субъекта, порождающего мир образов, но и обращаемого в объект, который может быть воспринимаем в культурном пространстве.

Множество объектов, находящихся в статических отношениях или в слаженном движении, в классическом стихе включает в себя и самого агента восприятия – объективирующий взгляд автора уравнивает предметы и сознание (心 *синь* «сердце» / «разум») субъекта как серию наблюдаемых единиц [Owen, 1981, p. 46]. Здесь видится явная параллель с тем, как поэтический субъект манифестирует свое присутствие, но при этом ускользает от четкой локализации в мировоззренческом поле у Юй Цзяня, а также у Хань Дуна, который достигает этого эффекта с опорой на синтаксическую и семантическую неоднозначность.

Неоднозначность выступает еще одной из очевидных лингвистических особенностей классической китайской поэзии, которая ведет к многозначности, т. е. множественности коннотаций, и представляет собой серьезную проблему при переводе на язык с высокой степенью синтаксической детерминированности. В классической работе Франсуа Чэна «L'écriture poétique chinoise» (Китайское поэтическое письмо) [Cheng, 1982, p. 24–42] эта особенность описывается как набор пассивных методов (*procédés passifs*), сознательно используемых поэтами для усиления неоднозначности. Эти методы включают эллипсис личных местоимений, эллипсис ковербов<sup>3</sup> и локативных предлогов / послелогов, эллипсис обстоятельств времени, опущение служебных показателей сравнения и, наконец, эллипсис глагольной группы. Их применение приводит к экономии выражения, которую А. Барнс называет «факультативной точностью» [Barnes, 2007, p. 42].

Так, стихотворение Хань Дуна «Некто в груди буйных камней» (一堆乱石中的一个人 *И дуи луань ши чжун дэ игэ жэнь*, 1988) всё строится на непрозрачности связей между отдельными его строфами – особенно четвертой, пятой и шестой [Han Dong, 2015]. Они порождают субъект, который постоянно колеблется между субъектом и объектом и не предзадан как целостное единство. Это уже шаг в сторону от субъекта классической поэзии – здесь фиксации состояний, наблюдения и т. п. не складываются в единую картину, каждая фраза предоставляет слишком мало информации.

Как и Юй Цзянь, Хань Дун дает пример неоднородной работы с поэтическим субъектом – другие его стихи строятся на дистанцировании субъекта от объективируемых сущностей. В стихотворении «Тьма» (一种黑暗 *И чжун хэйань*, 1988) эта стратегия реализуется на протяжении всего текста и в объективирующей формуле *я замечаю* (我注意到 *во чжуи-дао*), его обрамляющей [Han Dong, 2015]:

*я замечаю в лесу тьму  
отличную от других тьму  
площади подобную тьму в лесу  
четверыми в четырёх направлениях расходящимися создаваемую тьму  
деревьев промеж но не деревьев внутри тьму  
наверх поднимающуюся заполняющую всё небо тьму*

<sup>3</sup> В китайском языке термин *коверб*, как правило, обозначает слово или префикс, которые в некотором роде напоминают глагол или работают вместе с глаголом. Ковербы вводят в предикацию дополнительные агтанты, не имеющие места в валентной структуре глагола [Горбунова, 2006].

*не подземных скал неразделяющую себя от другого тьму  
заставляющую свет за тысячи ли распределяться равномерно  
ослабевать до низшего предела – такую тьму  
прошедшую через мириад деревьев извивы но не пропавшую тьму  
тьма что в любой момент времени воспрещает посторонним вход  
если ты протянешь руку взболтать её то она  
это в огромном стеклянном стакане тьма  
я замечаю в лесу тьму хотя я и не в лесу*

我注意到林子里的黑暗  
有差别的黑暗  
广场一样的黑暗在树林中  
四个人向四个方向走去造成的黑暗  
在树木中间但不是树木内部的黑暗  
向上升起扩展到整个天空的黑暗  
不是地下的岩石不分彼此的黑暗  
使千里以外的灯光分散均匀  
减弱到最低限度的黑暗  
经过一万棵树的转折没有消失的黑暗  
有一种黑暗在任何时间中禁止陌生人入内  
如果你伸出一只手搅动它就是  
巨大的玻璃杯中的黑暗  
我注意到林子里的黑暗虽然我不在林中

Финальная фраза *я и не в лесу*, подразумевающая, что говорящий не находится среди упомянутых объектов – людей и деревьев, еще сильнее закрепляет его отстояние от них. У Си Чуаня, эстетического оппонента Хань Дуна, который много работает с метафорой и идеей метаморфозы, субъект, напротив, «конструируется на перекрестье множества не принадлежащих никому голосов» [Корчагин, 2013, с. 227].

Такую структуру «мерцающего» субъекта можно наблюдать, например, в объемном стихотворении Си Чуаня «Слово орла» (鹰的话语 *Ин дэ хуаюй*,

1998)<sup>4</sup>, которое состоит из восьми частей [西川, 2002]. Каждая из них озаглавлена, а строфы пронумерованы – от первой до девяносто девятой. Субъект на протяжении всего текста этого длинного произведения представляется некой психоязыковой сущностью, автономной от других сущностей, но лишенной собственного пространства существования. Перемещаясь от одного тела к другому, от одушевленного объекта к неодушевленному, я как бы перетасовывает дивергентные позиции, с которых субъект воспринимает мир:

*58. и вот мой отец обращается в моего потомка, давая дождевой воде измерить мою водонепроницаемость. и вот я обращаюсь в дождь, что каплет на голое темя интеллигента. и вот я обращаюсь в этого интеллигента, возмущённого общественной несправедливостью, что поднимает с земли камень и швыряет в угнетателей. и вот я одновременно обращаюсь в камень и в угнетателя – в миг, когда я попадаю по мне, обе моих башки вместе сотрясаются грохотом.*

58、于是我父变成我的后代，让雨水检测我的防水性能。于是我变成雨水，淋在一个知识分子光秃的头顶。于是我变成这个知识分子，愤世嫉俗，从地上捡起一块石头投向压迫者。于是我同时变成石头和压迫者，在我被我击中的一刹那，我的两个脑子同时轰鸣。

Не только я, но и другие сущности оказываются способны пресуществоваться друг в друга, в том числе в рамках паратактического нанизывания образов, или парадоксальных по своей собственной природе, или обрашаемых в парадоксальные их неожиданным соположением. Сложность внутрифразовых и внутритекстовых структур, столь характерная вообще для Си Чуаня и для Оуян Цзянхэ 欧阳江河 (р. 1956), напоминает организацию древнекитайских философских текстов даосского толка:

*99. потому позволь мне в комнате твоей пребывать один час, ибо орёл собирается в камере сердца моего прожить одну неделю. если ты примешь меня, я с радостью обращусь в мечтаемый тобой образ, но ненадолго, иначе моя первоначальная форма обнажится во всей наготе.*

---

<sup>4</sup> Перевод названия стихотворения отражает двойственность смысла китайского оригинала: как и по-русски, слово *орла* может означать и то, что произносит орел, и то, каким образом говорится об орле.



99、所以请允许我在你的房间呆上一小时，因为一只鹰打算在我的心里居住一星期。如果你接受我，我乐于变成你所希望的形象，但时间不能太久，否则我的本相就会暴露无遗。

При этом семантически поэзия Си Чуаня строится согласно логике парадокса, противоречия и многозначности. В ней происходит ярко выраженная интериоризация реальности, «причем не только внешней по отношению к субъекту творческих исканий, но и внутренней – его собственного духа, его сердца или, что для китайца то же самое, его самосознания» [Филонов, 2011, с. 45]. Идеальная модель такого построения – даосский текст второй половины эпохи Шести династий (220–589) с его «образной природой, многоплановостью и поливалентностью его образов-метафор, соотносимых не столько с “внешним”, сколько с “внутренним” по отношению к субъекту данного текста» [Там же, с. 170].

Что происходит при попытке сочетать субъектные структуры, выстроенные через реинтерпретацию традиции, с чертами поэтического текста XX в., в частности, текста нарративного, который не воспринимается как образ «идеального текста» классики? В стихотворении Сунь Вэньбо «Программа» (节目单 *Цземудань*, 1994) нарратив формально разворачивается от лица всеведущего субъекта, чье дистанцирование от героев истории становится наиболее очевидным в середине текста (*эта кровавость дарует насколько большое блаженство? 这种血腥带来了多大的满足?*) и в последних трех строках финальной строфы (*ты / забываешь себя, забываешь его. ты становишься / преступившим границы. ты уже что ухватишь то и считаешь – чем-то. 你/ 忘记了自己, 忘记了他. 你成为/ 僭越者. 你已经抓住什么就以为是什么*) [孙文波, 2010]. Несмотря на значительную общую длину текста, представляется необходимым привести его полностью, чтобы дать представление о соотношенности его частей:

1

*раскрывая печатную недурную программку, ты видишь  
фикцию ночи: луна как больного холерой лицо.  
он сидит в парке на каменной лавке. горечь потери отца  
как низкопробная водка потрясает его естество. ты видишь  
его рассеянный взгляд уставлен на сохлые хризантемы.  
едва музыка грянет, как он начинает на сцене  
туда и обратно движение. он видит тебя. тебе и ему известно  
актёров и зрителей место определить – означает: сумбур.*

2

*один шаг, всего один шаг, как ты преступаешь за зрителя  
грань. ты даже урвал себе главную роль.  
ты стоишь на месте его, ты запускаешь мести  
процесс. по сравнению с ним, тебе лучше известно ненавистник здесь  
кто.*

*ты почти что безумно рёвом орёшь ненавистное имя. ты,  
махая ему принадлежавшим мечом, забегаешь на сцены  
наивысшую точку. ты указуешь статистам – хочешь от них  
чтоб ненавистного приволокли пред тебя, ты хочешь сейчас же сру-  
бить его голову.*

3

*он терпеливо ли сносит твоё поведение? он кажется столь удручён-  
ным!*

*он тихо-тихонько отступает в сценический угол, рука,  
без устали тянет занавес за уголок. дальнейший сюжет  
как он должен быть обустроен? большая сцена как  
с этой сценой сплётётся в целостный акт? ему  
уже невдомёк. два времени часа, как можно  
за полчаса их скоротать до конца? ещё надо  
происков, козней, измен, ещё надо чьей-то любви.*

4

*и вот, время в глазах людских трепещет: тучи,  
как в бешенстве псы по людским макушкам несутся; речная вода  
убывает гóлит блестящую гладкую гальку; летучие мыши,  
в сумерек час без остановки мелькают гудением проводов.  
и вот, ты начинаешь перечислять из книги детали;  
в предложении считанном вслух живущие низкие  
ретрофлексные звуки. они становятся драмою в драме;  
о смерти, о воскресении после смерти рассказом. и вот,*

5

*люди видят тревожный волнующий эпизод: на дорожном углу,  
в тесном трактире, упившись мертвецки пьяное солдаты  
сыпет похабиной слов. двое из них перепалку  
начнут, из-за реплик о женищине. до  
поножовщины, до того что трактир разнесут в пух и прах.  
в помешательстве – все прибавятся к потасовке. к тому же,  
кто-то умрёт. эта кровавость дарует насколько большое бла-  
женство?*

*зрители все распахнули глаза, смотрят в испуганной дрожи.*

6

*меланхолики сентиментально уже пустили слезу. потерявшая мужа  
уже без сознания валится в кресло. время, как будто уже*

набок скользнуло. ты как будто уже вступил в жизнь иную.  
«дней города, пусть они как пена растают.  
поднимись, поднимись. но не как пар поднимаясь,  
а как ракета так же с рокотом и огнём поднимись».  
ты слезами доволен; в обморок павшим  
испускаешь проклятья. овечьи хилые души, в существовании вашем  
что проку?

7

а он что? он в мрачных чувствах убрался. он  
влился в реальности тихие переулки. в сумерек  
свете фонарном голову свесив бредёт. ветер, над его головой  
как воршика колышет кровлю звук издавая. он  
знает этот отход означает вечный отход. человек,  
как может в пьесе прожить целую жизнь? бутафорская водка  
не в силах долго подделывать водку. когда он обернувшись делает шаг  
в кабачок, он громко кричит: эй парень, выпить тащи.

8

э, да ты опьянённый на сцене. ты как наследник узревший  
трона незанятость. в этот момент, твои глаза видят  
рая радостней сцену: все  
статисты будто в руке твоей реквизит. ты играешь  
ими, словно играешь карандашом. столы и стулья болтают?  
ты заставляешь столы и стулья болтать. стены деревья могут ли  
перемещаться? ты заставляешь их по сцене как леопарды  
перемещаться. «великая сцена – это узорчатый сон».

9

но ты, как ты заставишь занавес пасть? одна за одной  
кульминации, не только колышут в зрительских душах горячие волны,  
но и тебя толкают к экстаза середине. глазами –  
ты видишь сплошь сверканье ножей и мечей силуэты. песня за песней  
сооружает славную будущность. словно бы хлеб  
подходящая жажда заставляя тебя рукой потянувшись снова и сно-  
ва тянуться. ты  
забываешь себя, забываешь его. ты становишься  
преступившим границы. ты уже что ухватишь то и считаешь –  
чем-то.

1

翻开印制的精美的节目单，你看见  
一个虚构的夜晚：月亮像霍乱病人的面孔。

他坐在花园的石椅上。失去父亲的悲伤像劣等酒一样刺激着他的心灵。你看见他失神的目光凝望着枯萎的菊花。当伴奏的乐曲响起，他开始在舞台上来回走动。他看见了你。你和他知道演员和观众的位置的确定，意味着：混淆。

2

一步，仅仅一步，你便迈过了观众的界线。你甚至抢夺了主人公的角色。你站在他的位置上，你开始了一个报仇的过程。比起他来，你更清楚仇人是谁。你几乎是狂吼着喊出仇人的名字。你，挥舞着本属于他的剑，跑到了舞台的最高处。你指挥着跑龙套的人，要他们把仇人带到你的面前，你要立即砍下他的头。

3

他容忍了你的行为吗？他显得多么沮丧呀！他悄悄地退到了舞台的角落里，手，不停地拉动一角幕布。下面的情节应该怎么处理？一个更大的场面怎么与这个场面结合成完整的一幕？他已经不知道。两个小时的时间，怎么能在半个小时就打发完呢？还应该有什么阴谋、诡计、背叛，还应该有一个人的爱情。

4

于是，时间在人们的眼睛里颤动：云，像疯狗似的在人们头顶奔走；河水下降露出光滑的鹅卵石；蝙蝠，在黄昏时分不停地掠过嗡嗡作响的电线。于是，你开始陈述一册书中的细节；

一个句子读出时存在的低沉的  
卷舌音。它们成为戏剧中的戏剧；  
关于死亡，关于死亡后复活的述说。于是，  
5  
人们看到惊心动魄的一小段：在街道的角落，  
拥挤的酒店里，喝得酩酊大醉的士兵们  
满嘴猥亵的话语。他们中的两个争吵  
起来了，为了对一个女人的评论。直到  
拔刀相向，直到将酒店打得一塌糊涂。  
狂乱中，所有的人加入了混战。而且，  
有人死亡。这种血腥带来了多大的满足？  
观众们全都睁大了眼睛，看得心惊胆颤。  
6  
而多愁善感的已经在哭泣。而一个丧偶的  
女人已昏倒在座位上。时间，仿佛已  
滑向了一边。你仿佛已走入另外的生活。  
“白日的城市，就让它们像泡沫一样消失吧。  
上升，上升。但不是像蒸汽似的上升，  
而是像火箭一样带着呼啸和火焰上升。”  
你对哭泣的感到满意；对昏倒的  
发出诅咒：羸弱的灵魂，你们存在有什么用？  
7  
那么他呢？他带着黯淡的心情离开了。他  
进入了现实僻静的小巷。在昏黄的  
灯光下低头行走。风，在他的头顶  
像小偷掀动屋顶似的发出响声。他  
知道这一次退出就意味着永远退出。人，  
怎么能在戏剧中度过一生？道具的酒，  
不可能长期模仿酒。当他转而迈进  
一家小酒馆，他大喊了一声：小二，拿酒来。

8

哦，你陶醉在舞台上。你就像王子看到了  
王位的空出。这时候，你的眼睛里  
看到的是比天堂更欢乐的场面：所有  
跑龙套的都像你手中的道具。你摆弄  
他们，就像摆弄铅笔。桌椅说话？  
你让桌椅说出了话。墙和树木能否  
走动？你让它们在舞台上像豹子  
一样走动。“伟大的舞台是一场斑斓的梦。”

9

但你，你将如何使大幕落下？一个接一个  
的高潮，不单掀动了观众心中的狂热浪潮，  
而且把你推向了亢奋的中心。眼睛中，  
你看到的尽都是刀光剑影。一段段乐曲  
构造出一个锦绣的未来。像面包一样  
膨胀的欲望，使你的手一伸再伸。你  
忘记了自己，忘记了他。你成为  
僭越者。你已经抓住什么就以为是什么。

Два главных героя многослойного повествования «Программы» – это *ты* и *он*. На первом уровне *ты* читает программку театрального представления, в котором задействован *он*. На следующем уровне *ты* сам начинает принимать участие в представлении, силой отнимая место у *него* (последняя строка первой строфы и вторая строфа). Внутри пьесы, которую описывает «Программа» *ты* создает еще одну (четвертая и пятая строфы). На третьем, самом глубоко покоящемся в тексте, уровне встреча *тебя* и *его*, их борьба в предыдущих слоях повествования отображается в борьбе двух солдат на сцене. Взаимодействие зрителей и актеров разворачивается на протяжении всех четырех начальных строф, при этом *ты* выступает частью аудитории. Оно протягивается и дальше – в пятую и шестую строфы, уже после появления пьесы-в-пьесе в средней части стихотворения. Однако *ты* теперь превращен в актера, а по сути и в режиссера, и в критика разворачивающейся пьесы.

По мере продвижения к финалу стихотворения читатель перемещается из глубинного, третьего слоя наррации обратно к внешним слоям. *Ты* от-

деляется от своих прежних идентичностей; к концу текста *ты* окончательно захватывает идентичность *его*. *Ты*, бывший одним из зрителей, становится *им*. *Он*, бывший одним из актеров, лишается сцены и вбрасывается в реальность – за пределами стихотворения. В то же время настоящий читатель «Программы», за гранью текста, берет на себя роль *ты*, одного из главных героев, читателя *печатной недурной программки (印制的精美的节目单)*. С каждым новым прочтением весь процесс сдвигов и смещений запускается заново: читатель становится *ты*, *ты* превращается в *него*, а *он* изгоняется из мира повествования. Изгнанный в *реальности тихие переулки (现实僻静的小巷)*, он вполне может стать новым читателем стихотворения. Программа разворачивается во времени бесконечно и беспрестанно, по кругу, резонируя в себе самой, как поэзия [Van Crevel, 2008, p. 291–292].

Безымянность протагонистов говорит о том, что они олицетворяют неотвратимые, по сути повторяющиеся модели социального взаимодействия. Это впечатление усиливается выразительным повторением на уровне формы. Бесконечное перетасовывание ролей, осуществляемое в «Программе», включает и манипуляции с категориями субъекта и объекта – как агента и пассивного воспринимающего тела: субъект-*он* воздействует на *ты*-объект, а *ты*-субъект превращает *его*-объект в предмет внимания зрительской аудитории.

На протяжении всей первой строфы и в заключительной фразе стихотворения *ты* может быть идентифицирован как читатель – адресат «Программы», однако большинство вхождений *ты*, по наблюдению в книге «Китайская поэзия во времена разума, хаоса и денег» [Ibid, с. 293–294], представляют собой, скорее, случай *апострофы*, чью важную роль в лирико-поэтическом опыте анализирует Дж. Каллер [2006, с. 87–88]. Адресатом, прячущимся за маской *ты*, становится некто, не отождествляемый с читателем. Это привлекает внимание к стихотворению как событию и как речевому акту.

В заключительных строках первой строфы и в начале второй можно наблюдать, как *ты* постепенно видоизменяется – от адресата-читателя до адресата апострофы. Только в заключительной строфе читатель-адресат снова выходит на первый план – на фоне разграничения между реальностью и фантазией, которое возвращает к началу «Программы». *Ты* конструируется из двух различных, но неразрывно связанных идентичностей, оттененных многослойностью субъекта.

Сложные субъектно-объектные структуры Сунь Вэньбо уже не так легко отождествляемы с моделями китайской классики, однако и в них может быть прослежена аналогия, например, с интрасубъективной установкой Ван Янмина 王阳明 (1472–1529) [Кобзев, 2002, с. 152–200]. На базе транс-

фера из области «инаковой» традиционной культуры (в свою очередь существовавшей в тесном взаимодействии с философией) в современной китайской поэзии выстраиваются новые модели субъективации – субъект становится не отправной точкой, но продуктом самого дискурса, пластичным и изменчивым. Такой парадоксальный субъект отражает природу китайской поэзии последних сорока лет с ее проблематизацией «современности» и «китайской специфики», порождаемой эклектичным характером используемых ей технических средств. По меткому наблюдению Мишель Е, современные поэты пишут не *вопреки* традиции, но *через* традицию [Уен, 2008, р. 25], задействуя ее богатый репертуар и обогащая его новыми средствами. Они опираются на гораздо более широкое поле культурных универсалий и осуществляют гораздо более смелые эксперименты.

### Список литературы

Алимов И. А., Кравцова М. Е. История китайской классической литературы с древности и до XIII в.: поэзия, проза: В 2 ч. СПб: Петербургское востоковедение, 2014.

Ван Цзясинь. Преобразующая сила языка. Интервью с Ван Цзясином // Стихо(т)ворье, 2016. URL: <http://versevagrant.com/2016/02/05/преобразующая-сила-языка-интервью-с-в/> (дата обращения 22.03.2016).

Володина А. Поэтика «общего места» и проблема поэтической субъективности: поэзия И. Холина // Труды «Русской антропологической школы». М., 2013. Вып. 12.

Горбунова И. М. Топик в зависимой клаузе при залоговых матричных предикатах ВА и ВЕI в китайском языке // International Symposium on the Grammar and Pragmatics of Complex Sentences (Subordination and Coordination) in Languages Spoken in Europe and North and Central Asia (LENCA III), 2006. URL: <http://www.ling.helsinki.fi/u/hlcs/LENCA/LENCA-3/information/abstract-files/russian-abstracts/Gorbunova.pdf> (дата обращения 30.03.2016).

Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение / А. Георгиев, пер. М.: Астрель: АСТ, 2006.

Кобзев А. И. Философия китайского неоконфуцианства. М: Вост. лит., 2002.

Корчагин К. М. «Маска сдирается вместе с кожей»: способы конструирования субъекта в политической поэзии 2010-х годов // Новое литературное обозрение. 2013. № 124. С. 225–238.

Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004.



Тань Аошуан. Адресация поэтического дискурса и способы ее выражения в языке изолирующего строя // Логический анализ языка. Адресация дискурса / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2012. С. 353–357.

Филонов С. Б. Золотые книги и нефритовые письма: даосские письменные памятники III–VI вв. СПб.: Петербургское востоковедение, 2011.

Barnes A. Chinese Through Poetry, an Introduction to the Language and Imagery of Traditional Verse. London: WritersPrintShop, 2007.

CHCL – The Columbia History of Chinese Literature / Ed. V. H. Mair. New York: Columbia UP, 2001.

Cheng F. Chinese Poetic Writing: With An Anthology of T'ang Poetry (Studies in Chinese Literature and Society) / D. A. Riggs, J. P. Seaton, Trans. Bloomington: Indiana UP, 1982.

Han Dong. Poems // University of Leeds. Writing Chinese, 2015. URL: <http://writingchinese.leeds.ac.uk/book-club/april-han-dong-韩东/poems-han-dong/> (дата обращения 05.04.2016).

Norman J. Chinese (Cambridge Language Surveys). Cambridge: Cambridge UP, 1988.

Owen S. Wang Wei: The Artifice of Simplicity // The Great Age of Chinese Poetry: The High T'ang. New Haven: Yale UP, 1981. P. 27–51.

Van Crevel M. Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money. Leiden: Brill, 2008.

Yeh M. «There Are no Camels in the Koran»: What is Modern about Modern Chinese Poetry? // New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2008. С. 9–26.

孙文波 Сунь Вэньбо. 节目单 Цзему дань (Программа) // 孙文波的博克 Сунь Вэньбо дэ бокэ (Блог Сунь Вэньбо), 2010. URL: [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_575778dd0100jkj6.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_575778dd0100jkj6.html) (дата обращения 30.03.2016).

西川 Си Чуань. 鷹的話語 Ин дэ хуаюй (Слово орла) // 空白練習曲: 〈今天〉十年詩選 (Пустые этюды: избранные стихи журнала «Сегодня» за десять лет) / Ред. 張棻 Чжан Цзао, 宋琳 Сун Линь. – Гонконг 香港: Oxford UP, 2002. С. 181–193.

于坚 Юй Цзянь. 于坚诗选 Юй Цзянь ши сюань (Подборка стихов Юй Цзяня) // 中华诗库 Чжунхуа шику (Китайская поэтическая база), 2000. URL: <http://www.shigeku.org/shiku/xs/yujian.htm> (дата обращения 25.03.2016).

于坚 Юй Цзянь, 谢有顺 Се Юшунь. 真正的写作都是后退的 Чжэньчжэн дэ сецзо доу ши хоутуйдэ (Настоящее творчество всегда отступает) // 南方文坛 Наньфан вэньтань (Южная литература). 2001. № 3. С. 28–33.

于坚 Юй Цзянь. 于坚集 Юй Цзянь цзи (Собрание Юй Цзяня). 昆明 Куньмин: 云南人民出版社 Юньнань жэньминь чубаньшэ (Юньнаньское народное издательство), 2004.

于坚 Юй Цзянь. 于坚诗歌 Юй Цзянь шигэ (Стихи Юй Цзяня) // 滇池 Дяньчи. 2006. № 5. С. 14–20.

#### Article metadata

*Title:* Strategies of subject construction in contemporary Chinese poetry and cultural transfer issues

*Author:* Yu. A. Dreizis

*Author's e-mail:* xiaoyouliya@gmail.com

*Author affiliation:* Chinese Philology Department, Institute of Asian and African Studies (IAAS), Moscow State University (MSU)

*Abstract.* The paper analyzes multi-format subject design in contemporary Chinese poetry in the works of those authors who have played a significant role in the development of contemporary verse's new poetics, such as Xi Chuan, Yu Jian, Wang Jiaxin, Han Dong, Sun Wenbo and others. What seems important for their texts' subject organization is the reception – not only of foreign-language traditions, but also of the autochthonous tradition of classical verse. A poet's separation from this tradition in the XX–XXI centuries leads to interaction with classical verse in the form of cultural transfer. A number of classical features ("hidden" poetic subject, ambiguity-exploiting strategies, internalization of reality) is translated into complex subject-object models of contemporary authors who problematize the structure of poetic subject and the language means of its expression.

*Key terms:* Chinese Literature, contemporary poetry, Chinese language, poetic subject, cultural transfer.

*Reference literature (in transliteration):*

*Alimov I. A., Kravtsova M. E.* Istoriya kitaiskoi klassicheskoi literatury s drevnosti i do XIII v.: poeziya, proza: 2 Volumes [History of Chinese classic literature since ancient times up to XIII century: poetry, prose]. SPb: Peterburgskoe vostokovedenie, 2014.

*Wang Jiaxin.* Preobrazuyushchaya sila yazyka. Interv'yu s Wang Jiaxinem [Transforming power of language. Interview with Wang Jiaxin] // Stikho(t)vor'e, 2016. URL: <http://versevagrant.com/2016/02/05/preob-razuyushchaya-sila-yazyka-interv'yu-s-v/>

*Volodina A.* Poetika «obshchego mesta» i problema poeticheskoi subektivnosti: poeziya I. Kholina [Poetics of “common place” and the problem of poetic subjectivity: poetry of Kholin] // Trudy «Russkoi antropologicheskoi shkoly». M., 2013. Vol. 12.

*Gorbunova I. M.* Topik v zavisimoi klauze pri zalogovykh matrichnykh predikatakh BA i BEI v kitaiskom yazyke // International Symposium on the Grammar and Pragmatics of Complex Sentences (Subordination and Coor-

dination) in Languages Spoken in Europe and North and Central Asia (LENCA III), 2006. URL: <http://www.ling.helsinki.fi/uhles/LENCA/LENCA-3/information/abstract-files/russian-abstracts/Gorbunova.pdf>

*Kaller Dzh.* Teoriya literatury: kratkoe vvedenie / A. Georgiev [Trans. Theory of literature: short introduction / A. Georgiev]. M.: Astrel': AST, 2006.

*Kobzev A. I.* Filosofiya kitaiskogo neokonfutsianstva [Philosophy of Chinese Confucianism]. M.: Vost. lit., 2002.

*Korchagin K. M.* «Maska sdiraetsya vmeste s kozhei»: sposoby konstruirovaniya sub"ekta v politicheskoi poezii 2010-kh godov // Novoe literaturnoe obozrenie [New literary survey]. 2013. № 124. P. 225–238.

*Kristeva Yu.* Izbrannye trudy: Razrushenie poetiki [Selected works. Destruction of poetics]. M.: ROSSPEN, 2004.

*Tan Aoshuang.* Adresatsiya poeticheskogo diskursa i sposoby ee vyrazheniya v yazyke izoliruyushchego stroya [The target of poetic discourse and its means in isolating language] // Logicheskii analiz yazyka. Adresatsiya diskursa / Ed. N. D. Arutyunova [Logical analysis of language. The target of discourse / Ed. N. D. Arutyunova]. M.: Indrik, 2012. P. 353–357.

*Filonov S. B.* Zolotyie knigi i nefritovye pis'mena: daoskie pis'mennyye pamyatniki III–VI vv. [Golden books and jade writing: taoist manuscripts III–VI century]. SPb.: Peterburgskoe vostokovedenie, 2011.

*Barnes A.* Chinese Through Poetry, an Introduction to the Language and Imagery of Traditional Verse. London: WritersPrintShop, 2007.

CHCL – The Columbia History of Chinese Literature / Ed. V. H. Mair. New York: Columbia UP, 2001.

*Cheng F.* Chinese Poetic Writing: With An Anthology of T'ang Poetry (Studies in Chinese Literature and Society) / D. A. Riggs, J. P. Seaton, Trans. Bloomington: Indiana UP, 1982.

*Han Dong.* Poems // University of Leeds. Writing Chinese, 2015. URL: <http://writingchinese.leeds.ac.uk/book-club/april-han-dong-韩东/poems-han-dong/> (data obrashcheniya 05.04.2016).

*Norman J.* Chinese (Cambridge Language Surveys). Cambridge: Cambridge UP, 1988.

*Owen S.* Wang Wei: The Artifice of Simplicity // The Great Age of Chinese Poetry: The High T'ang. New Haven: Yale UP, 1981. P. 27–51.

*Van Crevel M.* Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money. Leiden: Brill, 2008.

*Yeh M.* «There Are no Camels in the Koran»: What is Modern about Modern Chinese Poetry? // New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2008. P. 9–26.

*孙文波 Sun Wenbo.* 节目单 Jiemu dan (Program) // Sun Wenbo de boke (Sun Wenbo's Blog), 2010. URL: [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_575778dd0100jkj6.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_575778dd0100jkj6.html)

西川 *Xi Chuan*. 鷹的話語 *Ying de huayu* (What the Eagle Says) // 空白練習曲: 〈今天〉十年詩選 *Kongbai lianxiqu: "Jintian" shi nian shixuan* (Blank Etudes: Anthology of Verse from Ten Years of "Today") / Ed. 張棗 *Zhang Zao*, 宋琳 *Song Lin*. – Honkong 香港: Oxford UP, 2002. P. 181–193.

于坚 *Yu Jian*. 于坚诗选 *Yu Jian shixuan* (Yu Jian's Selected Verse) // 中华诗库 *Zhonghua shiku* (Chinese Poetry Database), 2000. URL: <http://www.shigeku.org/shiku/xs/yujian.htm>

于坚 *Yu Jian*, 谢有顺 *Xie Youshun*. 真正的写作都是后退的 *Zhenzheng de xiezuo dou shi houtui de* (Real Writing Always Falls Back) // 南方文坛 *Nanfang wentan* (Southern Literature). 2001. № 3. P. 28–33.

于坚 *Yu Jian*. 于坚集 *Yu Jian ji* (Collection of Yu Jian). 昆明 Kunming: 云南人民出版社 *Yunnan renmin chubanshe* (Yunnan People's Publishing), 2004.

于坚 *Yu Jian*. 于坚诗歌 *Yu Jian shige* (Poetry of Yu Jian) // 滇池 *Dianchi*. 2006. № 5. S. 14–20.

«Воображаемая словесность» Ю. С. Степанова  
и стратегия конвергенции научного и художественного  
дискурса\*

И. В. Силантьев

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ СО РАН, НОВОСИБИРСК  
ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ РАН, МОСКВА

*Аннотация.* Предметом анализа выступает смысловая конструкция сюжета книги Ю. С. Степанова «Мыслящий тростник. Книга о “Воображаемой словесности”». Показано, что в тексте книги автор выходит за рамки строго научного дискурса и развивает стратегии художественного дискурса, такие как разделение инстанций автора и героя и конструирование собственно сюжета произведения как системы сопоставления и противопоставления его ключевых смыслов.

*Ключевые слова:* Ю. С. Степанов, дискурс, литература, наука.

УДК 80/81

*Контактная информация:* Силантьев Игорь Витальевич, доктор филологических наук, директор Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, silantev@philology.nsc.ru).

---

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00130) в Институте языкознания РАН.

*Силантьев И. В.* «Воображаемая словесность» Ю. С. Степанова и стратегия конвергенции научного и художественного дискурса // Критика и семиотика. 2016. № 2. С. 309–319.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2016. № 2  
© И. В. Силантьев, 2016

Последняя книга Ю. С. Степанова «Мыслящий тростник. Книга о “Воображаемой словесности”» (Калуга, 2010) представляет собой отчаянную и в то же время удавшуюся и поэтому уникальную попытку выхода авторского голоса за рамки строгих размерностей научного дискурса. Сделаем предположение, что в рамках такого дискурса автору, подводившему итоги всей жизни, было уже не то чтобы тесно, но малосмысленно.

Дискурс любой гуманитарной научной дисциплины, сколько бы ни была последняя внешне свободной в силу своей «неточности» (в противоположность «точным» наукам), – будь то история, литературоведение, искусствоведение, отчасти лингвистика – так или иначе все равно ограничивает, замыкает волю автора, как ограничивает движения тела одежда. Научный дискурс может быть не строг, но он обязательно плотен и тяжел, как плотна и тяжела шинель, и в этом все дело. В научном тексте нельзя быть откровенно легкомысленным, нельзя смеяться или плакать, нельзя занозить себя воспоминаниями и обращаться к умершему или несуществующему. Много чего нельзя. Научный дискурс – это дисциплинарное пространство, как сказали бы последователи М. Фуко.

Последовательная реализация двух принципов, несвойственных конструкции научного дискурса, помогает Ю. С. Степанову преодолеть его рамки. Первый принцип можно назвать расподоблением, разведением инстанций *автора* и *героя*.

Преодоление дисциплинарного формата дискурса невозможно вне инициативного начала личности. Поэтому книга Ю. С. Степанова глубоко личностна. Она предельно откровенна, вычерпывает и предъявляет читателю глубины авторского «я». Но тут есть одна значимая и закономерная непростота, хотя и вполне очевидная с позиции теоретической поэтики. Всякий личностно ориентированный текст, будь то мемуары или письма, или, тем более, некое лирическое целое, отчуждает реальную и собственную личность биографического лица до статуса автора. «Воображаемая словесность, – утверждает Ю. С. Степанов, – ...это некоторый собственный опыт автора» (с. 3)<sup>1</sup>. Об этом многие писали (и в первую очередь М. М. Бахтин), и это теперь, в принципе, является общим местом теории литературного творчества. Книга Ю. С. Степанова не исключает, а только подтверждает общее правило. Механизм отчуждения авторского «я» от биографической личности неизбежен, закономерен. Иначе просто не получится законченного, завершенного произведения. А перед нами именно произведение.

Но одновременно происходит противоположное: биографическое лицо отчуждается до статуса героя. Поэтому в книге Ю. С. Степанова инстанция «я» находится в процессе сложного и динамического взаимодействия

---

<sup>1</sup> Здесь и далее текст книги цитируется по изданию: [Степанов, 2010], в круглых скобках указаны страницы.

трех указанных выше начал – собственно биографического «я», авторского «я» и «я» героя, неизбежного, своего собственного героя, которого каждый из нас в какой-то мере, полной или неполной, вынашивает в себе.

Вот один очень показательный пример. В главе «Под знаком “Экзистенциала”» есть небольшой раздел 11, озаглавленный так: «Под влиянием Л. Толстого “Записки человека, знающего, что умирает”». Ю. Степанов (личный опыт)». Ввиду краткости этого текста приведем его полностью:

Примером для текста в «Воображаемой словесности» для меня служит Лев Толстой, – то, что опубликовано в нашем разделе выше (из «Записок сумасшедшего» Л. Н. Толстого. – *И. С.*).

В моем случае реально это было так: у меня закружилась голова, и я стал плохо ориентироваться, говорят даже, что я упал со страшным грохотом, будто бы даже это было похоже на падение металлических музейных доспехов. К счастью или к несчастью, наше место находится в Москве, около Исторического музея, и врачи воспользовались для описания моего состояния известным им термином – падение доспехов. Короче, меня доставили в одну знаменитую (и очень хорошую) больницу, и вот я здесь как «доставленный по скорой помощи» с «грохотом упавший». Я понял, что «это я умираю».

Но для существа книги «О воображаемой Словесности» важно не это, а то, что я понял, что значит умирать. А теперь посмотрите, как в «Словесности» понял это Марсель Пруст (с. 57).

Данный текст удивительно точно демонстрирует отслоение феномена «я» от его прямой биографической субстанции и, с одной стороны, превращение его в героя, пусть и автобиографического, а с другой стороны, облечение его высшим и отстраняющим статусом автора.

Вот позиция героя характерно ставится в кавычки, которые отчетливо оттеняют ее, выделяют в общем дискурсе книги: «Короче, меня доставили в одну знаменитую (и очень хорошую) больницу, и вот я здесь как “доставленный по скорой помощи” с “грохотом упавший”. Я понял, что “это я умираю”». А вот проявленная в тексте позиция автора: «Примером для текста в “Воображаемой словесности” для меня служит Лев Толстой, – то, что опубликовано в нашем разделе выше»; «А теперь посмотрите, как в “Словесности” понял это Марсель Пруст».

Стремление выскользнуть, выбраться из кожи, из чешуи биографического (автобиографического) бытия свойственно авторскому дискурсу на протяжении всей книги. Она и начинается своего рода «декларацией независимости» авторского «я» от несвободы биографизма:

...мне сказали:

– Вы написали, что не родились от родителей. Но это документ, «Автобиография»!

– Не написал, а сказал в докладе, это была цитата. Из великого автора.

- Но Вы не великий автор.
- Нет.
- Значит, все-таки озвучили!
- Да, виноват, озвучил. И не говорите, пожалуйста, так громко, я не глухой.
- Но все-таки напишите объяснение. Можно своими словами. Кто Ваши родители? От кого Вы родились?
- От кого-то в ментальном мире (с. 5).

Герой Ю. С. Степанова родился «от кого-то в ментальном мире» – и этот мир значил для него, а равно и для самого автора, несравненно больше мира реально-биографического.

Обратим внимание на то, что инстанция автора также эксплицируется в тексте, и тем самым оказывается неизбежно соотносительной с инстанцией героя. Сопутствует этому своего рода эффект самоотражения, что-то вроде двух зеркал, поставленных друг против друга:

В этой книге кроме «Категорий», может быть, существует что-то, что принадлежит тексту (и сознанию Автора), внутри чего и действует сам Автор со своим текстом (с. 9).

И следом – пересечение и смыкание автора с героем:

...умножения сущностей удалось избежать. Три наших категории – это не так много. У Аристотеля было десять! (с. 10)

(это еще говорит автор. – И. С.).

Отличие моего подхода только в том, чем я окружен и пропитан. А пропитан я Москвой и ее окрестностями (в меньшей степени Парижем) <...> Мне и моим друзьям приходится иной раз (не часто) ночевать под мостом (кажется, в поэзии это уже традиция, Блок бродил под мостами, особенно в дождь и слякоть» (с. 10)

(это уже слова не автора, а его героя).

Второй принцип, выводящий произведение Ю. С. Степанова за пределы научного дискурса, – это принцип *сюжетной организации* текста. Конечно же, этот принцип сопряжен с первым и, более того, является необходимым условием его осуществления.

Ранее мы определяли основной принцип сюжетного построения как принцип смыслового со- и противоположения различных аспектов произведения [Силантьев, 2014]. В системе эпического произведения это, в первую очередь, будут нарративные презентации событий, составляющих повествование. В системе лирического произведения это, как правило, стихотворные синтагмы и вложенные в них парадигмальные метафоры.



В книге Ю. С. Степанова это, как правило, отдельные тексты малой формы, вполне самостоятельные, самодостаточные, связанные чаще не логическим движением мысли, а непрямым ассоциативным ходом воспоминаний и переживаний. Как замечает сам автор, «...наша книга не поддается нормальному разделению на главы» (с. 38). Это зарисовки, словно бы записи из несуществующего дневника, напоминания самому себе, и только потом уже – всем другим. Это сюжетный, а не логико-тематический текст. Это текст, по определению автора, «воображаемой словесности», главная черта которой – «не игра воображения, а полная свобода: “Что хочу и как хочу, – так и пишу. “Общепринято” – ”не общепринято”, – не важно» (с. 3). Важно другое – свобода сочленения смыслов, свобода сюжетопостроения.

Так, в разделе «Под знаком “Экзистенциала”» сюжетная парадигма начинается с текста о летчике Викторе Талалихине. Текст носит название «“Экзистенциал с человеческим лицом”. Виктор Талалихин. 1941 год. Геройство и знак беды». Последнее словосочетание особенно важно. Нам открывается сюжет существования, и открывают его именно эти смыслы – геройства и беды. Герой Ю. С. Степанова сталкивается с этими смыслами в своем московском военном детстве:

Мы, москвичи, даже все московские мальчишки тех лет знали его (Талалихина. – *И. С.*) как «своего героя» – он жил в коренной Москве, прямо недалеко от наших дворов (с. 19).

Эстетика «беды», «бедового» военного летчика-героя захватывала московского мальчишку, а умудренный жизнью автор связывал этот смысл с топикой русских «бедовых» мест:

Город... (откуда приехал Талалихин. – *И. С.*) был «бедовый» по своему прошлому: прежде на месте Вольска была слобода Малыковка, основанная «пришлыми людьми» (попцовой вольницей). Во время пугачевщины вся встала на сторону самозванца (с. 19).

Смысловый вектор «бедовости» сопровождал героя Ю. С. Степанова с юных лет, поэтому и Талалихин с его «бедовым» подвигом запал в душу мальчишке. Сама «Воображаемая словесность» – если хотите, книга также совершенно бедовая.

В конструировании сюжета очень важны синтагматические связи и отношения, несмотря на то, что сюжет, как парадигма смыслов, в конечном счете преодолевает синтагматику. Но оттолкнуться ведь нужно от чего-то! От сопоставления – к противопоставлению. От соседства – к родству или неравенству. Сам Ю. С. Степанов смыслопорождающую роль синтагматики текста определяет в формуле «сплошности текста»:

Сплошность не означает тождественности всех частей текста. Что после чего, – последовательность разделяет и играет роль (с. 83).

В книге Ю. С. Степанова смыслы «беда» и «бедовое» граничат со смыслами «смерти» («Скончалась Софья Владимировна Герье...») и застарелости («Это был деревянный старинный дом... Все было пропитано запахом сухого дерева и лета. Возможно, они где-то тут держали еще с прошлого года бессмертник или пижму», а в пустой комнате «бесшумно передвигались какие-то старухи в черных платьях до пят»). И венчает эту конструкцию «огромный купеческого образца деревянный сундук», такой, на которых «из-за нехватки “жилплощади” в Москве... поселяли женщин (“прислугу”) на кухне»).

Сундук был вдвойне непростой. Во-первых, на дне его «лежал слой явно старинных книг». Снова юного героя – с его «румяной физиономией» и розовыми щечками» – совершенно необоснованно и абсурдно тащит, влечет к себе старость! Во-вторых, на дне сундука прячется смерть и невозвратность:

...Но если у вас тут будут девушки, – будьте осторожны, не давайте им перегибаться внутрь сундука. Две уже так перекинулись и вниз головой! (с. 22–23).

Однако это смешной итог, в своем сюжете похожий на смерть хармсовских старух, вываливавшихся из окон, – поэтому итог ненастоящий.

Удивительно, но смыслы несопрягаемых «юности» и «старости» автор соединяет в образе своего учителя Д. Е. Михальчи: «...Так он и остался в моей памяти как символ “вечной молодости-старости”, стоящим возле калитки филологического факультета» (с. 24).

Следующий фрагмент, наполненный воспоминаниями о Н. Н. Мельниковой и ее библиотечном мире, вновь актуализирует предельно значимое для автора, как мы уже начинаем понимать, со- и противоположение смыслов «старого», «прежнего» и «нового», «юного», которое представляет герой. Теперь все, в том числе и многие филологи говорят «пергамент» – а раньше говорили «пергамен». И герою книги, уже пожилому профессору и академику, в лицо «хрипло хохочет» редакторша, упрекая его в плохом зрении – ведь он «без конца пропускает в слове “пергамент” и производном букву “т”» (с. 28). Мир «пергаменов» и других рукописей и редких книг (тоже, разумеется, «древних и старинных») сопровождает Наталья Николаевна Мельникова, «более чем пожилая, уже старая женщина» (с. 27), которая угощает юных студентов «смоквой», «особым угощением для разных приятных домашних дел». И снова – для пожилых, старых:

Когда взрослые или пожилые люди (бабушки особенно) приходили в гости к детям, то ни конфет, ни жидкого варенья (на блюдечках) давать им не полагалось. Смокву – пожалуйста (с. 29).

Мы начинаем понимать, что автор пытается выразить свой собственный глубокий, экзистенциальный (не даром же под знаком «экзистенциала») конфликт. Это конфликт воспоминаний и живущего в них юного героя, только вступающего в мир взрослой жизни, науки, знания, людей, – и сопряженного с окончательной авторской позицией героя, подошедшего к итогу своей жизни. Этим конфликтом, как лучом, отраженным кристаллом, пронизаны страницы книги и ее смыслы. Это – ее первый сюжет.

Второй сюжет зарождается там же, и автор декларирует его смысл прямо, со ссылкой на книгу Пророка Исаяи: это жизнь как «столкновение... материальных и духовных явлений» (с. 31). В следующей краткой главке о Ю. Б. Виппере этот смысл, эта идея получает свое развитие как столкновение духа и материи – на грани опасности для героя потерять свободу, быть арестованным со студенческой скамьи за критические выкрики в адрес поездки на «овощную базу» вместо лекции профессора Виппера.

Девятый очерк в разделе «Под знаком “Экзистенциала”», пожалуй, является центральным для этого раздела, потому что идея экзистенции снимает противоположение духовного и материального, и это глубоко выяснено в буддизме, который Ю. С. Степанов тоже вспоминает в связи с именами Толстого и Бунина.

Ключевым смыслом третьего сюжета книги Ю. С. Степанова, как нам представляется, выступает именно экзистенциальная идея «подлинного существования», или «истории внутреннего развития личности как постоянного “выбора самого себя”» (с. 44). В этой идее сходятся вместе все уже проявившиеся в книге смыслы двух первых сюжетов: «бедового существования на грани смерти», воспринятого незамутненным сознанием юного героя, и «противоположения, конфликта духовного и материального», пережитого все тем же юным существованием, пережитого экзистенциально. Но теперь получается, что ради «подлинного существования» нужно принять и претерпеть материальное, даже и в его отвратительных «скорлупчатых» формах, и в виде какого-то «человека в гимнастерке», который тащил, схватив за ремень, героя Ю. С. Степанова для разбирательства, чтобы показать ему и «Хвэдру, и лахудру» (с. 33).

То, что роднит этот третий сюжет с двумя предыдущими, – это идея существования на грани смерти. Экзистенцию как пограничное существование, как существования в окончательном смысле, нельзя ощутить вне предела смерти как потери этого смысла и окончания существования вообще. И автор нашей книги предельно точно и полно сталкивает в этой пограничной позиции художественные взгляды «двух Великих» – Толсто-

го и Достоевского, декларируя, что в их пересечении и есть «общее европейского экзистенциализма той поры» (с. 36).

Обратимся от сюжета к его герою. Каким-то тонким, неосязаемым для ума образом герой степановской книги неожиданно, одновременно приходит к заключительной стадии своего земного существования. Это уже он, а не юный студент филологического факультета, приводит переведенные им же слова М. Пруста: «Но вот теперь, когда... смерть стала мне безразлична, – я снова стал бояться ее, правда в другой форме, – не из-за себя, а <из-за> своей книги, для которой – по крайней мере некоторое время – необходимо было пожить» (с. 58). И он, уже умудренный жизнью, а не юный студент, вдруг оказывается в центре исторического существования, в центре экзистенции, и это ему, окончательному герою, сумасшедшая старуха-нищенка говорит на Бородинском поле:

- Ты что это, парень, бродишь ни свет ни заря! Сам что ли раненый? Или ищешь, что не терял?
- Ищу.
- Да не там ищешь. Это тебе в Военкомате скажут, где. А тут у нас одна тысяча восемьсот двенадцатый год! (с. 59).

Во втором разделе, озаглавленном «Под знаком “Логоса”» автор, как сначала кажется, на время оставляет стратегию сюжетопостроения, сосредоточившись на чистых рассуждениях о категории Логоса и традициях ее осмысления в русской философии. Вместе с тем в его рассуждениях мелькает очень важное замечание об иктусе (икте) как стиховедческом термине, под которым понимается сопряжение ритмического (ударного) и одновременно смыслового акцента. Это «направление акцента, острие размышления; как говорят, желая отобразить ритмику стиха – его иктус» (с. 69).

Три основных «иктуса» книги Ю. С. Степанова – это существование, мысль и образ. Экзистенция, логос, изос. Если хотите, это и архитектоника метасюжета книги, метасюжета, включающего пронзительную, отчаянную, «бедовую» сюжеттику первой части книги.

Впрочем, завершающая раздел история Сима Маркиша возвращает сюжетное начало в дискурс книги – и даже не столько своим грустнейшим нарративом, сколько застывшим описательным образом домашних теплых деревянных полов в противопоставлении тюремным ледяным железным полам, которые даже не моют, а только «обливают напором холодной воды из брандспойта» (с. 89).

- У меня пол теплый, – говорил Сима Маркиш, – Могу лежать на полу и читать или думать. На железном полу не полежишь! (с. 90).

Дискурс Симы Маркиша обращается в логос, и этому свидетельствуют боги, позволившие Симе так читать Гомера. А домашнее дерево дает силы логосу Маркиша (Ю. С. Степанов уточняет: «Логос и свобода воли – это две стороны одного и того же»). Железо отрицает свободу. На железном – удел только быть казненным, а после твою кровь смоят водой из брандспойта.

Раздел «Под знаком “Изоса”» открывается знаменательным авторским определением этой категории:

<Изос> значит просто «равный», «подобный», «такой же как». «Изос» – та сфера духа, которая говорит о необходимости общения, о возможности общения вне уподобления общающихся друг другу» (с. 100).

Ю. С. Степанов открывает раздел фундаментальным теоретическим утверждением о том, что искусство формирует вторую, или другую, реальность и устанавливает отношения подобия между первой реальностью и второй, поэтому искусство и является «изосом». Но это диалогическое уподобление, а значит, одновременно в необходимой мере и расподобление. Однако уподобление, которое в то же время расподобление, – это те же наши со- и противопоставление как конструктивная основа сюжетосложения. Получается, что в ключевом степановском концепте искусства – изосе – имманентно заложена и категория сюжетности как поэтики смыслообразования, как художественного, так и нехудожественного, но обнаруживающего смысловой потенциал художественного.

Вот еще одно рассуждение автора, совсем иное, но равно подводящее читателя к идее сюжетности:

Словесность – это некоторый процесс, хотя бы и на сравнительно небольшом отрезке, поскольку этот процесс ветвится, пересекается внутри себя (с. 100).

Точки ветвления и пересечения текста – это и есть точки сюжетного смыслопорождения.

Автор видит в этом дискурсивную трудность, сложность.

Мы изымаем, «вырезаем» какой-либо кусок соответствующего текста, превращаем его на данный момент в новую небольшую статью, меньшего объема, чем объем основного раздела и рассматриваем его насколько требуется вплоть до деталей, после чего возвращаемся к «стволовой» линии (с. 100).

На самом деле автор только усиливает, развивает плотность и мощь сюжета, поскольку уже своей, авторской волей распределяет пропорции текста и саму меру распределения смысла в дискурсе произведения. Следующая цитата, на наш взгляд, также отвечает осознанию автором прин-

ципа сюжетопостроения как принципа интуитивно-смыслового («естественного», для автора) со- и противоположения изотем:

Мы подчеркиваем: в логической мотивировке нет необходимости. Необходима естественная последовательность текста. Одна тема – все-таки в каком-то смысле доминирующая, притягивает, вбирает другие, меньшие темы (с. 106).

В десятом параграфе третьего раздела автор окончательно и полно раскрывает принцип сюжетной поэтики (не побоимся этого слова) своей книги. Вот он цитирует Н. М. Махова, который в работе «Скульптура Ф. С. Голубковой. Онтология и мистика художественного метода. Новые аспекты изучения времени и творчества» (Новое время. М., 2000) пишет о Филонове, который «первым ввел в русскую традицию модернизма монтажно-симультанную схему построения», – и добавляет самую существенную деталь: «Так строится и наш этот текст о “Воображаемой словесности”» (с. 111). Ниже Ю. С. Степанов проясняет свой подход, снова обращаясь к творчеству Филонова:

Филонов дробит зрительное поле на части, каждая часть отграничена (и даже обведена) кусочком, эллипсом, контуром неправильной формы – как попало – лишь бы отдельно от других соседних. Но они именно соседние, контактирующие, соприкасающиеся, не растворенные, но зато хорошо видны выделенные – отдельные! – части... (с. 111).

В идее «монтажно-симультанного принципа» построения текста заключено конструктивное противоречие, т. е. такое, которое движет, развивает текст. Монтаж всегда осознан автором, и вместе с тем он симультанен, интуитивно осязаем авторским – уже не сознанием, а творческим гением, творческим сердцебиением и порывом – в мандельштамовском смысле этого слова (заметим, что концепту «порывообразование» О. Мандельштама Ю. С. Степанов посвящает отдельный параграф, с. 108). И далее:

Прошли те времена, когда пишущий автор «знал все» о своем герое и о своем «тексте». Здесь он «не знает об этом ничего» (с. 112).

В этом высказывании вновь заключена мысль о сюжете книги, – сюжете, который строится, в известной мере, спонтанно, по принципу «монтажно-симультанного построения».

Начав в практике текста своей книги с дифференциации научного и художественного, в итоге Ю. С. Степанов приходит к идее нового синтеза дискурсов: воображаемая словесность, или «новая текстуальность», по мысли автора, это не только «сделанное словами», языком, речью, но вообще сделанное как текст, – не только словесный, но и изобразитель-

ный, скульптурный, музыкальный, доложенный в виде научного доклада, даже публичное столкновение на какой-нибудь конференции, на митинге, пусть как порыв к этому (вспомним О. Мандельштама: “нужно не формообразование, а порывообразование”)» (с. 117). Очень важна здесь вновь повторенная отсылка к мысли Мандельштама – только в «порыве», т. е. в творческой энергии сюжета, возможна дивергенция различных и несводимых друг к другу дискурсных начал и смыслов.

### Список литературы

*Силантьев И. В.* Нарратология и сюжетология: к разграничению предмета исследования // Сюжетология и сюжетология. 2014. № 1. С. 3–8.

*Степанов Ю. С.* Мыслящий тростник. Книга о «Воображаемой словесности». Калуга, 2010.

### Article metadata

*Title:* «The imaginary literature» by Yu. S. Stepanov and a strategy of convergence of scientific and artistic discourse

*Author:* I. V. Silantev

*Author's e-mail:* silantev@philology.nsc.ru

*Author affiliation:* Institute of Philology, SB RAS

*Abstract.* The subject of analysis is a structure of Yuri Stepanov's book «Thinking reed. The book about “Imaginary literature”». It is shown that in the text of the book the author goes beyond the strictly scientific discourse and develops strategies of artistic discourse, such as separation of the author and the hero and construction of plot as a system of comparisons and oppositions of its key meanings.

*Key terms:* Yu. S. Stepanov, discourse, literature, science.

*Reference literature (in translation):*

*Silantev I. V.* Narratologija i sjuzhetologija: k razgranicheniju predmeta isledovanija [Narratology and plot theory: to the delineation of the research subject] // Sjuzhetologija i sjuzhetografija [Narratology and plot theory]. 2014. № 1. S. 3–8.

*Stepanov Yu. S.* Mysljashhij trostnik. Kniga o «Voobrazhaemoj slovesnosti» [Thinking reed. The book is about «Imaginary literature»]. Kaluga, 2010.

# **КРИТИКА И СЕМИОТИКА**

**2016 · 2**

Подписано в печать 24.10.2016. Бумага офсетная № 1. Формат 70×100/16  
Гарнитура Times New Roman. Печать офсетная  
Усл. печ. л. 18,6. Уч.-изд. л. 20. Тираж 90 экз. Заказ № 229  
Издательско-полиграфический центр НГУ  
ул. Пирогова, 2, Новосибирск, 630090, Россия