

STUDIA ROSSICA POSNANIENSIA

Adres redakcji

Instytut Filologii Wschodniosłowiańskich UAM
al. Niepodległości 4
61-874 Poznań, Polska
Tel. +48618293576, faks +48618293575
email: studia.rossica.poznan@gmail.com
strona domowa: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/strp>;
srp.web.amu.edu.pl

Zespół redakcyjny

Beata Waligórska-Olejniczak (redaktor naczelna), Bożena Hrynkiewicz-Adamskich,
Boris Lanin, Wawrzyniec Popiel-Machnicki, Irina Schulzki, Roman Szubin, Justin Wilmes,
Konrad Rachut (sekretarz)

Recenzenci

Lista recenzentów, opis procedury recenzowania oraz wskazówki dla autorów dostępne są
na stronach internetowych czasopisma

Rada naukowa

Stefano Aloe (Uniwersytet w Weronie, Włochy)
Marina Balina (Uniwersytet Illinois Wesleyan, Stany Zjednoczone)
Edyta Bojanowska (Uniwersytet Yale, Stany Zjednoczone)
Claudia Criveller (Uniwersytet Padewski, Włochy)
Seth Graham (Kolegium Uniwersyteckie w Londynie, Wielka Brytania)
Vladimir Klimonov (Uniwersytet Humboldtów w Berlinie, Niemcy)
Tetyana Kosmeda (Doniecki Uniwersytet Narodowy im. Wasyla Stusa, Ukraina)
Elisa Kriza (Uniwersytet Ottona i Fryderyka w Bambergu, Niemcy)
Joanna Mianowska (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Polska)
Natália Muránska (Uniwersytet Konstantyna Filozofa w Nitrze, Słowacja)
Gennadi Obatnin (Uniwersytet Helsiński, Finlandia)
Anna Paszkiewicz (Uniwersytet Wrocławski, Polska)
Audinga Peluritytë-Tikuišienė (Uniwersytet Wileński, Litwa)
Fedor Poljakov (Uniwersytet Wiedeński, Austria)
Michał Sarnowski (Uniwersytet Wrocławski, Polska)
Bazyli Tichoniuk (Uniwersytet Zielonogórski, Polska)
Roman Voitekhovich (Uniwersytet w Tartu, Estonia)
Adrian J. Wanner (Uniwersytet Stanu Pensylwania, Stany Zjednoczone)
Halina Wątróbska (Uniwersytet Gdański, Polska)
Jarosław Wierziński (Uniwersytet Łódzki, Polska)
Alexander Wöll (Uniwersytet Poczdamski, Niemcy)

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

STUDIA ROSSICA POSNANIENSIA

TOM XLIX, NR 2

Redaktorzy naukowi tomu

ALENA KALECHYTS

NATALIA KRÓLIKIEWICZ

OLGA MAKAROWSKA

ANNA STRYJAKOWSKA



WYDAWNICTWO
NAUKOWE

POZNAŃ 2024

Okładkę projektowała

MARIA DOLNA

*Publikacja sfinansowana przez Instytut Filologii Wschodniosłowiańskich UAM
oraz Wydział Neofilologii UAM*

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, 2024



Wersja elektroniczna publikacji jest dostępna
na licencji Creative Commons – Uznanie autorstwa –
Użycie niekomercyjne – Na tych samych warunkach
4.0 Międzynarodowe

Wydano na podstawie maszynopisu gwarantowanego

Redakcja techniczna: MARCIN TYMA

Koordinacja prac wydawniczych: OLGA BRONIKOWSKA

Opracowanie graficzne okładki i łamanie komputerowe: MARCIN TYMA

Wersja pierwotna czasopisma: elektroniczna

Dofinansowano ze środków budżetu państwa w ramach programu Rozwój Czasopism Naukowych
(RCN/SP/0102/2021/1)

ISSN (Online) 2720-703X ISSN (Print) 0081-6884 DOI: 10.14746/strp

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersytetu IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10
www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wydnauk@amu.edu.pl

Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 14,00. Ark. druk. 13,50

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL SP. Z O.O., SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7-9

CONTENTS

Introduction	9
------------------------	---

LITERARY STUDIES

Melina Panaotović, <i>Leonid Andreyev's new observance of the norm in a dramatic work – "new drama"</i>	13
Natália Muránska, <i>Laughter in Dostoevsky's "fantastic trilogy"</i>	33
Patrik Lekeš, <i>Experts on the human soul: Fyodor Dostoyevsky and Lyudmila Petrushevskaya</i>	43
Eleonora Shestakova, <i>The motif of adultery in Anatoly Mariengof's novel "Cynics": The scrapping or continuation of the traditions of the Russian literature-cultural process?</i>	59
Kinga Okroj, <i>"Crime and punishment" in Aleksej Skaldin's short story "Trace"</i>	83
Zuzana Kozárová, <i>Literary images of Russia in Vladimir Sorokin's novels</i>	99
Svetlana Šašerina, <i>Departures from the norm and their reflection in monuments of a normative character: based on the example of the rules of the Uzhhorod Pseudozonar of the 17th century</i>	123

LINGUISTIC STUDIES

Lucia Vieriková, <i>Sticky inflation, or language play in Slovak and Russian economic texts</i>	135
Gabriela Wilk, <i>Playing with normalcy in internet memes</i>	149
Agata Jankowicz, <i>Interdiscursive games in Russian-language political parodies</i>	169
Paulina Bortnowska, <i>Language as a weapon of dehumanization in the linguistic space of the armed conflict in Ukraine</i>	185
Bohdana Kravchenko, <i>"Non-normative" means of expressing addressing in school practice, or playing with the norm</i>	203

SPIS TREŚCI

Введение	9
--------------------	---

LITERATUROZNAWSTWO

Melina Panaotović, <i>Нарушение нормы Леонида Андреева в драматургическом произведении – „новая драма”</i>	13
Natália Muránska, <i>Смех (в) „фантастической трилогии” Федора Достоевского</i>	33
Patrik Lekeš, <i>Знатоки души человеческой: Федор Достоевский и Людмила Петрушевская</i>	43
Eleonora Shestakova, <i>Мотив адюльтера в романе Анатолия Мариенгофа „Циники”: слом или продолжение традиций русского словесно-культурного процесса?</i>	59
Kinga Okroj, <i>„Преступление и наказание” в рассказе „Улика” Алексея Скалдина</i>	83
Zuzana Kozárová, <i>Literary images of Russia in Vladimir Sorokin’s novels</i>	99
Svetlana Šašerina, <i>Отступления от нормы и их отражение в памятниках нормативного характера: на примере правил Ужгородского Псевдозонара XVII в.</i>	123

JĘZYKOZNAWSTWO

Lucia Vieriková, <i>Липкая инфляция, или языковая игра на материале словацких и российских экономических текстов</i>	135
Gabriela Wilk, <i>Игра с нормой в интернет-мемах</i>	149
Agata Jankowicz, <i>Gry interdyskursywne w rosyjskojęzycznych parodiach politycznych</i>	169
Paulina Bortnowska, <i>Язык как орудие дегуманизации в языковом пространстве вооруженного конфликта в Украине</i>	185
Bohdana Kravchenko, <i>„Ненормативные” средства выражения адресованности в школьной практике, или игра с нормой</i>	203

ВВЕДЕНИЕ

В новейшем номере журнала „Studia Rossica Posnaniensia” приглашаем читателей к размышлениям над проблемой нарушения норм в русской литературе, культуре, языке и коммуникации. Предлагаемая перспектива отражает постоянное напряжение между традиционным и трансгрессивным, ожидаемым и исключительным, которое характеризует русские интеллектуальные и художественные начинания на протяжении веков. Оспаривание традиций и принципов, принятых в данном обществе, может вызывать понятный страх и сопротивление, но часто бывает неотъемлемым катализатором инноваций и трансформации.

Проблема нарушения норм с незапамятных времен является объектом художественной рефлексии, позволяя ставить под сомнение общественные структуры и исследовать глубины человеческого опыта. От бунтарского духа стихов Александра Пушкина до экзистенциальных размышлений Федора Достоевского и авангардных экспериментов начала XX века русская литература изобилует примерами авторов, бросивших вызов условностям. Воображение создателей активно направлено на нестандартные личности, находящиеся в конфликте с окружающей средой и полные несогласия с существующей реальностью. Не менее интригуют герои, столкнувшиеся с нарушением статус-кво, спровоцированные на то, чтобы занять позицию и выработать адекватные формы действий в новой ситуации. Интертекстуальный диалог с традицией и поиск новых форм выражения, в свою очередь, определяют жизненность литературного процесса и эволюцию искусства, а изменения общественного менталитета позволяют выйти за рамки устоявшихся шаблонов восприятия.

Лингвистика также не остается равнодушной к проблеме нарушения норм. Слова Ивана Бодуэна де Куртенэ о том, что „нет неподвижности в языке”, в полной мере относятся к культуре и коммуникации. Их динамичность обусловлена, наряду с другим факторами, отступлениями/нарушениями норм. Часть из них носит окказиональный характер, часть – долговременный, ведущий к изменению норм в языке, культуре и коммуникации. Несмотря на накопленный опыт, вопрос изучения нарушения языковых, культурных и ком-

муникативных норм остается не только открытым, но и одним из самых актуальных в современной лингвистике, особенно в свете дискуссий относительно вариантности нормы и расхождения специалистов по поводу необходимости или отказа от кодификации языка. Об этом свидетельствует прогрессирующий рост количества научных работ, посвященных данной проблематике.

Анализ различных аспектов нарушения норм в культурных текстах и дискурсах позволяет показать их влияние на современную российскую действительность. В этом контексте особое внимание уделяется разнообразным методам исследования, включая экспериментальный, сравнительный и междисциплинарный подходы, а также новым исследовательским теориям и стратегиям.

Мелина Понаотович в своей статье анализирует избранные драматические произведения Леонида Андреева. Нарушение нормы упомянутого жанра, как отмечает сербская исследовательница, проявляется в творчестве вышеназванного писателя через новую структуру драматического текста, лиричность и нарративность дидактических, условность драматического действия, а также места и времени событий, символичность и обобщенность персонажей, и активное использование музыкального сопровождения и цветового решения.

В статье Наталии Муранской исследуется поэтологический принцип смеха, лежащий в основе художественного мира „фантастической трилогии” Федора Достоевского. Выделяя три разновидности смеха в рассказах *Сон смешного человека*, *Кроткая* и *Бобок*, ученая обнаруживает, как Достоевский использует указанную категорию для исследования глубоких экзистенциальных и философских вопросов.

Патрик Лекеш погружается в психологические глубины произведений *Неточка Незванова* Достоевского и *Глюк* Людмилы Петрушевской. Автор статьи показывает, настолько точно Достоевский описал симптомы зависимости задолго до того, как они были определены современной аддиктологией. Петрушевская, как подчеркивает Лекеш, ведет интертекстуальный диалог с русским классиком, исследуя таких же мрачных и безнадежных персонажей.

Мотив адюльтера в романе Анатолия Мариенгофа *Циники* рассматривает в своей статье Элеонора Шестакова. В ходе проведенного анализа, с учетом как русского, так и западноевропейского художественно-литературного процессов, ученая обнаруживает, что исследуемый мотив нарушает и отчасти как бы разрушает традиции, выработанные русским словесно-культурным процессом в сфере мотивных комплексов.

Целью статьи Кинги Окрой является изучение творчества малоизвестного младосимволиста Алексея Скалдина в аспекте вопросов, связанных

со смертью. Рассказ вышеназванного писателя *Улики* корреспондирует с романом Достоевского *Преступление и наказание*, учитывая контекст теории Родиона Раскольникова, согласно которой существуют „избранные” и „обычные” личности. Это позволяет исследовательнице провести компаративистский анализ упомянутых текстов. Похожий опыт, страдания и рассуждения героев, как показывает литературовед в статье, ведут их, однако, в совершенно противоположные стороны. Испытания и переживания ведут Раскольникова к самопознанию, а герой *Улики* иллюстрирует обратный путь трансформации человеческой личности.

В статье Зузаны Козаровой рассматриваются яркие и зачастую тревожные литературные образы России, запечатленные в романах Владимира Сорокина *Очердь*, *Сердца четырех* и *День опричника*. Скрупулезное исследование словацкого литературоведа показывает, как повествовательные приемы Сорокина и его суровый, неприукрашенный стиль, воссоздают динамику коллективной психики нации на протяжении новейшей истории.

Светлана Шашерина в своей статье описывает, как отступления от нормы отражались в памятниках нормативного характера. Свое исследование ученая строит на материале правил Ужгородского Псевдозонара XVII в., представляющего собой сборник церковного и светского права. Правила, изложенные в Псевдозонаре, однозначно указывают на неразрывную связь повседневной жизни человека с жизнью духовной.

Луция Вьерикова анализирует примеры языковой игры, которая, по мнению исследовательницы, не только повышает уровень привлекательности текста, но и позволяет его автору передать имплицитную оценку поднимаемой в нем темы. Языковая игра трактуется Вьериковой именно как инструмент передачи скрытой оценки, способы выражения которой исследуются на материале словацких и русских экономических текстов.

В своей статье Габриела Вильк рассматривает отклонения от действующих языковых норм на примере российских интернет-мемов. Исследовательница подчеркивает, что целью намеренного нарушения норм авторами мемов является как достижение комического эффекта, так и высмеивание лингвистических ошибок, направленное на борьбу с ними.

Особенностям интердискурсивной игры в русскоязычных политических пародиях, размещенных на видеохостинге YouTube, посвящена статья Агаты Янкович. В результате проведенного анализа интердискурсивные игры были разделены на два типа, каждый из которых, кроме достижения комического эффекта, позволил авторам пародий применить определенные механизмы для формирования имитируемого (политического) дискурса.

Паулина Бортновска описывает специфику дегуманизационного дискурса, возникшего в украинских и российских СМИ в результате вооруженного

конфликта в Украине. Автор, исследуя приемы эксплицитной и тонкой дегуманизации, выявляет основные характеристики дегуманизационного дискурса, а также способы формирования негативных стереотипов.

Речь учителя, обучающего русскому языку как иностранному словацких учеников средней школы, анализируется Богданой Кравченко сквозь призму нормативности речи. Автор статьи обращает внимание на то, что речи учителя присущи особенности, характерные для разговорного стиля. При этом отмечается, что в определенных случаях, учитывая ситуацию общения, отступление от нормы вполне оправдано.

Текущий номер журнала „Studia Rossica Posnaniensia” предлагает читателям познакомиться с многогранностью проблемы нарушения норм в русской литературе, культуре, языке и коммуникации. Исследуя различные проявления нарушений, представленные статьи не только освещают исторические и современные примеры отклонений, но и предлагают глубинный анализ их причин, последствий и значимости. Мы надеемся, что данный выпуск вдохновит и станет отправной точкой для возможных дальнейших размышлений и дискуссий о том, как нарушения норм (транс)формируют наше понимание и восприятие языка, литературы и культуры.

Alena Kalechyts
Natalia Królikiewicz
Olga Makarowska
Anna Stryjakowska

Alena Kalechyts, Constantine the Philosopher University in Nitra, Nitra – Slovak Republic, akalechyts@ukf.sk, <https://orcid.org/0000-0002-5738-7168>

Natalia Królikiewicz, Adam Mickiewicz University, Poznań – Poland, natasza.krolikiewicz@amu.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0002-3083-8774>

Olga Makarowska, Adam Mickiewicz University, Poznań – Poland, olga.makarowska@amu.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0002-3687-7993>

Anna Stryjakowska, Adam Mickiewicz University, Poznań – Poland, anna.stryjakowska@amu.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0001-9429-2849>

LITERATUROZNAWSTWO

MELINA PANAOTOVIĆ

Нарушение нормы Леонида Андреева в драматургическом произведении – „новая драма”

Leonid Andreyev’s new observance of the norm in a dramatic work – “new drama”

Abstract. In this article, considering the specifics of the genre, the author focuses on the new observance of the norm in the text of drama. The concept of “norm” in drama has always been interpreted in different ways, i.e. in accordance with the demands of the era, different definitions of “norm” arose. For example, at the beginning of the 20th century in Russia, a peculiar “crisis of the theater” turned out to be especially fruitful in the search for new norms (in search of a new theater). The debate about the new theater lasted, relatively speaking, for ten years: modernists, symbolists, literary groups and individual writers argued about it. Using the example of Leonid Andreyev’s “new drama”, the author discusses such deviations from the norm (previous views) as symbolism and generalization of the characters (in *The life of man* and *Tsar Hunger*), the conventionality of the place and time of action (*Black masks*), and the narrative of the dramatic text (*The ocean*). Also, the author pays attention to the specific role of the musical background and the chromatics of Andreyev’s works of the “new theater”. Listed as “new plays” during the discussions on the future path of Russian dramatic literature and Russian theater in general, these plays represent the writer’s search for a new dramatic expression, which would later become known in literature as Leonid Andreyev’s “substantial theater”.

Keywords: narrativity, musical background, Andreyev, generalization of characters, conventionality

Melina Panaotović, University of Novi Sad, Novi Sad – Serbia, melina.panaotovic@ff.uns.ac.rs, <https://orcid.org/0009-0002-4990-5364>

Норма драматического жанра установлена еще древними греками в Античный период. Рассматриваемый как жанр поэзии в целом, драматический стиль противопоставлялся эпосу и лирическим стилям со времен *Поэтики* Аристотеля (около 335 г. до н.э.), самой ранней работы по теории драматургии. Считается, что драматургическое произведение отличается

единством места, времени и действия. Оно предназначено для сцены, и, в связи с этим, подразумевает употребление диалога и монолога, наличие дидаскалии. Драматургический текст разделяется на действия, а действия на сцены. Каждой эпохе в развитии драматургического жанра свойственны свои законы о количестве действующих лиц, а также о структуре драматического текста.

Однако, в истории развития данного вида литературы встречаются разного вида нарушения нормы. Можно сказать, что все отступления от данного образца способствовали развитию жанра. Например, нарушение правила о трех единствах в пьесах Александра Пушкина (напр. в *Борисе Годунове*), а также отступление от правила о трех единствах в виде подводного течения, наличия внесценических лиц и внесценического действия в пьесах Антона Чехова во многом продвинули не только русскую, но и мировую драматургическую литературу.

Спор о театре, который в России в начале XX века длился лет десять между московским, реалистическим и петербургским, модернистским течениями, не касается прямо развития драматургического жанра. Авторы спорили о роли театра в новом времени¹, и этот спор породил определенный климат, в котором развивался сам жанр – модернисты заявили о необходимости нового понимания театра и его роли в обществе, о необходимости активной роли публики в создании спектакля, что подразумевало и размышления о новой природе самого драматургического текста.

В такой живой атмосфере появился и Леонид Андреев (1871–1919 гг.), прозаик, теоретик театра (вспомним его *Письма о театре*, 1912, 1913), драматург, автор так называемой *новой драмы*. Свою первую пьесу *К звездам* Андреев написал в 1905 году. Хотя она и написана в разгаре спора о театре, ей присуща манера реалистического письма. Но уже следующая драма, *Жизнь человека*, созданная автором в 1906 году, отличается значительным нарушением норм драматического жанра в строгом классицистском понимании данного вида литературы.

Символичность и обобщенность персонажей. *Жизнь человека*

Говоря о типологии характеров, Всеволод Келдыш (Keldyš 210–264) указывает на то, что драматургии Андреева присущи три типа героев. Первый – это персонаж-индивидуум, далек от всего индивидуального, и чаще

¹ Например, о нужной, и ненужной правдоподобности на сцене, в статье Брюсова из 1902 года, *Ненужная правда*; или о связи театра с конкретной общественно-социальной проблематикой, в сборнике *Кризис театра*, опубликованном в 1908 году в Москве (см. Lotman 481–493).

всего без имени. В данной андреевской пьесе такими персонажами являются Человек и Жена. Другой тип – это хоровой тип персонажа. Такие персонажи отражают какую-нибудь общую, совместную, иногда социальную сущность большой группы людей. Таковы Родственники, Соседи, Старухи, Гости и Пьяницы. Они участвуют в многоголосом, разнородном диалоге, состоящем из реплик отдельных лиц, ни одно из которых не названо. Иногда у них разные мнения, они входят в вербальный конфликт, но они уникальны в своем существовании, что дополнительно подчеркивается их внешним видом, т. е. – портретными характеристиками. Третья группа – это персонажи, представляющие абстрактные понятия; в пьесе *Жизнь человека* – это образ Некто в сером.

Все персонажи данной пьесы имеют очень ярко выраженные портретные черты. Например, все физические качества Родственников в первой картине *Жизни человека* доведены до крайности: у толстой пожилой дамы надменные глаза, пожилой господин худой и испуганно смотрит, у молодой девушки мерцающие глаза и открытый рот, у худой дамы кислое выражение лица. Итак, портрет строится сначала гиперболой, а затем метонимией: надменные глаза, испуганный взгляд, открытый рот, кислое выражение лица. Иногда эти портреты набросаны в гротескных тонах. Например, у всех Гостей в третьей картине одинаковые лица и руки, согнутые в запястьях, как будто сломаны. Или Пьяницы в пятой картине: их лица напоминают маски, а отдельные части лица чрезвычайно увеличены или уменьшены. Портретные детали, такие как неухоженные, грязные волосы, отблески „страшного сходства” (Andreev 1991: 129) на всех лицах Пьяниц, затем „выражение то веселого, то мрачного и безумного ужаса” (Andreev 1991: 129) способствуют гротескно-карнавальной атмосфере этой картины.

С помощью метонимии, гротеска и гиперболы, т. е. преувеличения и игры с плоскостями, на уровне портретной живописи писатель выстраивает и психологический портрет героев. Например, в сцене Бала у Друзей открытые высокие лбы, благородные и честные глаза, а у Врагов „коварные, подлые лица, низкие, придавленные лбы, длинные обезьяньи руки” (Andreev 1991: 116). В данном примере контраст портрета также указывает на психологическую метафоричность персонажей. Психология персонажей строится не только с помощью портретных характеристик, но и мизансценой, иногда монологом, но чаще всего диалогом. В этом смысле на уровне мизансцены нас интересует танец Старух, движения Гостей на балу, а также мимика и жесты Музыкантов в третьей картине пьесы (в дидаскалии подчеркивается, что они „играют с необыкновенной старательностью”, „поматывают головой, раскачиваются”) (Andreev 1991: 112). Пример слияния сценического движения с монологической формой драмати-

ческого диалога можно найти в четвертой картине в фигуре Старухи, которая теперь является единственной служанкой, оставшейся с Человеком. Она сидит в кресле и обращается к воображаемому собеседнику (писатель подчеркивает, что ей не с кем поговорить, поэтому она разговаривает сама с собой). В качестве своеобразного резонера через форму монолога Старуха сообщает нам о потерях Человека – об утрате богатства, сына, славы. Самой Старухе „все равно” и она останется с Человеком до тех пор, „пока платят” (Andreev 1991: 121). Этот резонирующий персонаж, без намерения осуждать (несколько раз повторяется лейт-мотив ее монолога „Мне все равно”), выполняет функцию релятивизации всего, в чем мы находим его идейное соответствие с фигурой Некто в сером и, следовательно, ее исключительную значимость. Также важно отметить, что Старуха, хотя и присутствует на сцене в четвертой картине пьесы, не участвует ни в сценах молитвы, ни в сцене проклятия человека в конце этой картины. Здесь еще отметим, что Старуха и Некто в сером на уровне подтекста идейно соответствуют друг другу. Есть два ключевых момента их подтекстного родства: равнодушие – пока ей „все равно”, Некто в сером равнодушно наблюдает за всей жизнью Человека; и присутствие, но не участие во всех событиях жизни Человека.

Говоря о символическом плане этой драмы, следует отметить, что вся она соткана из великих символов универсальной семантики. Свеча, символ из русских народных верований и обычаев, символизирует человеческую жизнь, то есть время, данное Человеку для жизни. Уже в Прологе этой драмы мы узнаем, как будет разворачиваться жизнь Человека: пока он молод, свеча будет ярко гореть, когда он муж и отец, свеча будет мерцать тускло и странно, а в старости „бессильно стелется синеющее пламя”, оно „дрожит и падает, дрожит и падает – и гаснет тихо” (Andreev 1991: 92). В то время как Некто в сером рассказывает о жизни Человека, свеча присутствует как символ времени. Для того, чтобы еще лучше подчеркнуть течение жизни, несколько раз выделяется мотив тающего воска: „воск исчезает”, „воск тает”.

Символичным является и собирательный персонаж Старух, которые впервые появляются при рождении Человека. Они говорят вполголоса, не понимая, зачем они здесь. Некто в сером поднимает их с кровати и заставляет стоять на страже. „Он помыкает нами”, переплетается с „мы сами пришли” (Andreev 1991: 94), что свидетельствует об аморфности этих персонажей. Старухи – это своеобразная связь с миром: они свидетели рождения Человека, и они будут свидетелями его смерти. Для них странно, почему они присутствуют при родах, когда Жена не умерла: „Тогда зачем же мы здесь сидим?” (Andreev 1991: 94). Как явления символической коннотации, они связывают рождение со смертью, роковые события (т. е. события, на

которые человек не может влиять), которые в равной степени требуют их присутствия.

Персонажи Музыкантов, присутствующие в сцене Бала, также являются носителями своеобразной символики. Они похожи на свои инструменты и играют один и тот же мотив, что, очевидно, указывает на единообразие. В дидактической третьей картины автор подчеркивает, что у музыкантов, играющих одну и ту же мелодию, чрезмерно акцентированы жесты и мимика [они „поматывают головой” с „необыкновенной старательностью” (Andreev 1991: 112)], что еще больше усиливает портретную метафору этих персонажей. В то же время они являются носителями своеобразной символики лжи (они притворяются тем, чем не являются; ни они сами, ни вся сцена бала как будто не то, чем должно быть на самом деле), о чем свидетельствует замечание писателя о том, что Музыканты играют „немного не в тон друг другу, и от этого между ними и между отдельными звуками некоторая странная разобщенность, какие-то пустые пространства” (Andreev 1991: 113).

Гости бала также изображены символично. Все Друзья похожи друг на друга: у них добрые глаза, большие лбы; они смотрят „по сторонам снисходительно”, „с легкой насмешливостью” (Andreev 1991: 116). Враги идут „беспокойно, толкаясь, горбясь, прячась друг за друга, и исподлобья бросают по сторонам острые, коварные, завистливые взгляды” (Andreev 1991: 116). Андреев в дидактиках дает характеристики Гостей, подчеркивая их схематичность и типичность. Такая типичность еще больше подчеркивается хроматическим фоном драматического текста: желтые розы носят Враги, что символизирует зависть и ревность, в то время как у Друзей в петлицах белые розы, символизирующие спокойствие, чистоту и невинность.

Свеча, подсвечник и пламя свечи представляют собой предметный план символики данной пьесы. С другой стороны, Старухи, Музыканты на балу у Человека и Гости бала, помимо своей основной портретной метафоры, вносят большой вклад в символический план драмы в целом.

Музыкальный фон „новой драмы”

Драма *Жизнь человека* характеризуется чрезвычайно интересным музыкальным фоном. Под музыкальным фоном мы подразумеваем тона, звуки и мелодию, а также интерполированный мотив польки, песню Человека, а потом и напевание Старух. Интерпретация мелодичности музыкального плана этой драмы в критической литературе часто сопровождается интерпретацией мотивов танца. Об этом в последнее время писали Елена Исаева и Екатерина Михеичева (см. Miheičeva 161–187).

В *Жизни человека* интерполирован музыкальный мотив – коротенькая полька, состоящая всего из двух фраз. Писатель в дидактиках третьей картины настаивает на повторении мотива, который состоит из веселых и пустых звуков, подчеркивая тем самым пустоту славы и богатства. Такую же функцию выполняет подробный портрет музыкантов, описание их инструментов и способа игры, в которой Андреев подчеркивает „странную разобщенность” и „пустые пространства” между звуками (Andreev 1991: 113). Для того, чтобы указать на тщеславие и банальность славы, и чтобы релятивизировать значение богатства, Андреев даже дает нам ноты этой банальной мелодии. Интересно, что мелодия стала настолько популярной, что вся Москва в то время напевала именно этот музыкальный мотив из третьей картины *Жизни человека*.

В первой картине драмы мы слышим тихие голоса Старух, крик матери при родах, которая сначала кричала звонко, потом тихо, а „теперь только стонет”. Затем Старухи снова тихо смеются, и их смех переплетается с криком роженицы, а затем с возникающей тишиной. Переплетение трех звуков, характерное для первой картины драмы – безмолвного смеха, плача и тишины – повторяется несколько раз, что способствует своеобразному ритму драматического действия. Во второй картине Человек „напевает танец, прихлопывая в такт ладонями” (Andreev 1991: 111). Значит, во второй картине музыкальные мотивы проявляются как мелодии и связаны с мотивом танца. Напевание является выражением счастья и предвкушения (напевание Человека в конце второй картины). Также, напевание в этой драме является выражением предвкушения смерти, перехода на другой онтологический план (тихое напевание старух в ожидании Смерти Человека в конце пятой картины). Напевание сопровождается танцем, который можно интерпретировать как ритуал продолжения рода – женщина танцует в конце второй картины, непосредственно перед рождением своего богатства, славы и счастья, или, с другой стороны, как ритуальный элемент умирания – Старухи танцуют в пятой картине, непосредственно перед смертью Человека.

Третья картина представляет собой сцену, в которой интерполирован музыкальный мотив пошлой польки. В сцене Бала мы также находим карнавальные звуки: Гости кричат на Врагов, звукоподражательное „хо-хо-хо” смешивается с хихиканьем. Бал, кстати, будучи элементом карнавала, когда перекручивается общий, устойчивый порядок вещей и когда на первый план выходят ценности коллективного и первичного начала в человеке (как об этом писал Михаил Бахтин). Бал, с какой-то общепринятой точки зрения человеческой цивилизации, должен представлять собой картину совершенной жизни, метафору кульминации успеха, славы и человеческого счастья. Однако, банальность интерполированной польки, а также фальшивость му-

зыкантинов, на которой настаивает писатель в дидактиках третьей картины, свидетельствуют о том, что жизнь Человека далека от идеальной, и что глубоко экзистенциально ни один человек не может быть счастливым. Иными словами, несмотря на то, что Человек Андреева стал богатым и знаменитым, его песня дисгармонична и пуста, что свидетельствует о невозможности счастья – никакая реализация мечты не может отрицать эту жестокую, глубоко экзистенциальную истину.

В четвертой картине мы снова находим локализованные тона: свист ветра, визг крысы. Здесь звуки свидетельствуют о новой бедности Человека, которая теперь, после потери сына, стала еще более трагичной и безнадежной. В этой картине Человек также слышит как „шурша, расступается перед лодкою камыш”, а смерть сына приносит „протяжный плач” многих женских голосов. Свое проклятие Человек произносит „громким, сильным голосом”, а сама картина заканчивается „мелодией страдания” (Andreev 1991: 128).

В пятой картине добавляются гротескные тона: Пьяницы слышат грохот как будто „грохочут железные колеса или камни падают с горы” (Andreev 1991: 131). Эти тона также чрезвычайно выразительны: „шумит в ушах”, „кипит кровь”. К этой уже экспрессивно-звуковой выразительности добавляется смех Старух, который постепенно переходит в напевание музыкального мотива с бала. Такое подчеркивание подтекста, также, как и слияние ключевых моментов действия (богатство/убыток) посредством музыкального мотива усиливается на уровне сюжета – повторным появлением Музыкантов с бала. Они и сейчас играют один и тот же мотив, очень стараются, но их звуки теперь „тихи и нежны, как во сне” (Andreev 1991: 133). Станный смех Старух, танцующих вокруг Человека, сливается с криком Человека, который кричит „неожиданно громко”. Таким образом, в пятой картине мы имеем своего рода звуковую какофонию. Она состоит из звуков (смех Старух, крик Человека) и тонов (гудение, бормотание), а также мелодии (пение Старух), в сопровождении интерполированного музыкального мотива банальной польки (повторное появление Музыкантов из третьей картины), участвующих в создании звукового гротеска, своеобразной музыкальной экспрессии. Кроме того, повторяя старый музыкальный мотив в новом, модифицированном контексте, релятивизируются победы и поражения Человека.

Можно сделать вывод, что Андреев в *Жизни человека* обильно использует музыку, музыкальный фон и прием музыкальной интерполяции как средство закодированной передачи подтекста драматического действия. Музыкальный фон этой драмы также является одним из эффектных средств психологического раскрытия характера. Такие герои, как Человек, Жена, Старуха, Пьяницы, используя звуковой образ мира, дополнительно соотносятся с подтекстом этой андреевской пьесы, который не может быть достиг-

нут исключительно прямым психологическим анализом. Таким образом, Андреев, используя одно из художественных средств из арсенала реалистов – музыкальный фон, и придавая ему символический смысл, выстраивает своеобразный звуковой образец, который характерен и для других драм „нового типа”.

Используя поэтические средства из арсенала реалистов, Андреев использует их по-своему. Таким образом, пейзаж, портрет и музыка получают дополнительные коннотации, как в этой, так и во всех последующих символическо-протоэкспрессионных драмах. На самом деле, в поисках новой драматургической формы Андреев не стеснялся экспериментировать с тем, что уже предлагала ему традиция (реалистическая), с тем, что подсказывал ему современный ему опыт (опыт символистов), а также с тем, что было навязано ему логикой его художественной интуиции (что позже в литературоведении будет известно под термином протоэкспрессионизм).

Символичность и обобщенность персонажей. Условность драматического действия. *Царь Голод*

Царь Голод (1908) – это пьеса, в которой меняется характер драматического действия Андреевской драматургии. Новая форма драматургии нашла отражение в композиции, сюжете, языке реплик, а также в трактовке персонажей. Например, сюжет был предсказан уже в Прологе, а хоровые, собирательные персонажи – Рабочие, Голодные – совсем лишены индивидуальных черт, в следствие чего их речь напоминает либретто оперы.

Четвертая пьеса Андреева – это драма-аллегория, в которой по-новому размышляется об отношении (т. е. конфликте) между человеком и судьбой. Для целей этой темы писатель синтезирует традиции античного театра и практику народного искусства. Драма состоит из Пролога и пяти картин, а ее последняя реплика („Скорее! Скорее! Мертвые встают!”) (Andreev 1989: 302) дает нам право говорить об открытой драматургической структуре. Такой открытый конец возвещает цикличность композиции, т. е. возможность повторения совокупной сюжетной структуры данного произведения.

Последнюю реплику данной пьесы в критической литературе часто связывают с финалом рассказа Андреева *Красный смех* (1904), и исходя из такого сравнения, пьеса *Царь Голод* считалась экспрессионистской „как по форме, так и по содержанию” (Skorohod 240).

Время и пространство данной пьесы не определены, поэтому можно говорить о своеобразной трагикомедии человечества, помещенной в условно-философские категории времени и пространства. И время, и пространство

драматического сюжета представлены без украшений. Например, в дидаскалиях они представлены следующим образом: „ночь, старая колокольня”, „внутренность завода”, „подобие судейской залы”, „чрезвычайно богатая зала” и т. д.

Сюжет очень простой и сводится к повествованию об общефилософских категориях. Голод, как общефилософская категория и социальная реальность, побуждает к действию все существующие цивилизации. Он всегда был движущей силой человеческой борьбы, и в этой борьбе человечество всегда разделялось на голодных, которые борьбой хотят сделать этот мир праведным, и сытых, которые защищают свои материальные блага: культуру, науку и религию.

Большинство персонажей этой драмы составляют хоровые персонажи, отражающие социальную сущность большой группы людей. Как правило, из хоровых персонажей выделяются отдельные представители, с помощью которых выделяются те или иные аспекты человеческого бытия: социальные (через Мальчика хулигана или Девочку блудницу из другой картины), философские (например, Три работника в первой картине представляют три разные жизненные философии) или морально-психологические (например, Девушка в черном в последней, пятой картине является метафорой совести). Как и в предыдущей драме нового типа, в этой есть лицо, представляющее абстрактное понятие, т. е. театральную манифестацию субстанции: Царь Голод.

Есть два отдельных персонажа, которые, помимо очевидной дистанции от всего индивидуального, сублимируют в себе некий символично-философский смысл. Оба персонажа являются олицетворением философских понятий, поэтому мы уделим им особое внимание.

Смерть как условно-реалистический персонаж появляется в Прологе, вместе с Царем Голодом и Временем. Автор сначала физически рисует этот образ-символ: у Смерти „маленькая, круглая голова на длинной шее”, „достаточно широкие квадратные плечи”, „маленькое, сухое, темное лицо”, с „постоянно обнаженный большими зубами, напоминающими белые клавиши пианино”. Потом автор намекает на некоторые черты ее психологического портрета: Смерть „мало говорит”, голос у нее „сухой и спокойный”, и она „стоит неподвижно”.

Образ Смерти характеризуется ее отношением к Царю Голоду, затем сценой Танца Смерти, а также ее ролью последнего судьи в сцене Суда над Голодными. Отношения между Смертью и Царем Голодом кажутся дружескими, непринужденными (Царь Голод советует Смерти: „Слушай, ты не должна вставать”). Однако в некоторых репликах самой Смерти замечается своеобразная иерархия в отношениях этих двух персонажей (Смерть ча-

сто отвечает грубо и не слушает советов Царя Голода). Из этой взаимосвязи мы узнаем, что Смерть является носителем определенных метафизических свойств – она заранее знает, что „еще будет еди” для нее. Например, на собрание Голодных, в другой картине, Смерть приходит, зная, что Пьяница умрет: она входит как раз в тот момент, когда Пьяница, бывший Председатель, падает со стула. Кроме того, Смерть „уже тут”; когда Девушка блудница говорит, что хочет, чтобы все умерли, и Смерти приятно это услышать.

Через этот персонаж писатель обыгрывает два плана своей четвертой пьесы: метафизический и условно-реальный. Смерть здесь является проявлением метафизического принципа („Да здравствует Смерть!”, кричат Голодные), но в то же время это и физически реалистичная фигура (она буквально и искренне кланяется голодным после их решения праздновать смерть).

В сцене Танца Смерти, после застенчивого танца с Царем Голодом, Смерть танцует в одиночестве, с „совершенно серьезным и неподвижным лицом”, „оскалив белые зубы”. Она выражает свою радость двумя-тремя движениями, а голову кокетливо и медленно поворачивает из стороны в сторону, как бы „обливая всех мертвым светом белых оскаленных зубов”. Однако этот сольный танец заканчивается дракой и даже убийством. В таком финале данной сцены, помимо реализованной портретизации фигуры Смерти, мы находим и более широкую картину общечеловеческого экзистенциального бессилия: из-за бессилия перед лицом смерти и *ее танца*, бунт становится стихией, поглощающей все перед собой. „А разве есть свои?” – вопросом отвечает Председатель Царю Голоду, указывая на мысль писателя о том, что восстание Голодных, подобно стихии, не делает различий между своими и чужими.

В третьей картине этой драмы Смерть играет роль старшего судьи, который всех осуждает „во имя дьявола”. Она бьет кулаком и хрипло кричит, всегда произнося одну и ту же фразу, а когда устают, суд откладывается. И в этой сцене судебного процесса проявляется авторская игра с двумя планами драматического действия: условно-реалистическим (есть судьи, судом заседает сам Царь Голод), и метафизическим, довольно символическим (Смерть высший судья, она выносит окончательные вердикты).

Важно также указать на тот факт, что у этого персонажа есть свое звуковое проявление, своего рода звуковая вербализация (в звуке хриплого рога), а также сцена, в которой она является носителем определенной идейно-смысловой концепции самого писателя (уже упомянутая сцена Танца Смерти). Даже когда Смерти нет на сцене, присутствие этого персонажа отмечается музыкальным принципом (например, в сцене великого восстания ее присутствие отмечено непрерывным звуком хриплого рога) или с помощью хроматики (в последней картине самой Смерти нет на сцене, но ее постое-

янное присутствие достигается появлением неподвижного *черного* силуэта на поле мертвых). Постоянное присутствие этого персонажа-символа иногда также отмечается поведением других персонажей. Например, мы знаем, что Смерть присутствует благодаря поведению Победителей, которые в „невольном почтении к Смерти разговаривают тихо, сдержанными голосами”.

Старое Время-Звонарь появляется как условно-реальный персонаж этой драмы только в Прологе. Позже в драме он вербализуется и присутствует как звук колокола, который в основном слышен вместе со звуком Смерти, хриплым рогом. Физически охарактеризованный как почти неподвижный („оно только изредка качает головой”), характер Времени еще больше определяется его отношением к Царю Голоду и к Смерти, а также при помощи Песенки Времени, в которой реализуется идея писателя о быстротечности всего: „Все падает, все рушится и все родится вновь!” (Andreev 1989: 233).

Время не понимает поступок Смерти, но оно хорошо знакомо с Царем Голодом. Оно знает, что она лжец и обманщик. Именно оно характеризует природу Царя Голода: „Сколько раз вы обманывали своих бедных детей и меня”, говорит Время в Прологе. О Смерти, однако, Время свидетельствует, что она никогда не будет сытой: „Столько уже съела ты на моих глазах, и все такая же сухая и жадная” (Andreev 1989: 233).

Однако, Время очень устало от всех мук земли, оно хочет умереть, потому что „страшно ночью на колокольне, когда мерцает внизу город неугасающими огнями и стонет в кошмаре земли” (Andreev 1989: 234). Из этого желания вытекает его договор с Царем Голодом о том, чтобы Голодные победили, и чтобы Время, наконец, отдохнуло, что на самом деле уже является перипетией драматического действия. Точнее, сюжетный набросок этой драмы, как и в предыдущей драме нового типа, дан в самом начале драмы, в ее Прологе.

Песенка Времени – это осмысленное целое, которое направлено, с одной стороны, на дальнейшее освещение фигуры самого Времени (оно поет о любимом им голубе, о его детях – секундах, минутах, годах), а с другой, на выделение одного из идейных понятий самого писателя – идеи быстротечности всего.

С помощью символических персонажей Времени и Смерти, а также условно-реалистического персонажа Царя Голода, Андреев уже в прологе подчеркивает обусловленность и метафизичность своей четвертой драмы. Следует отметить, что у персонажей Смерти и Времени есть свои звуковые проявления, почти вербализации, а также ключевые сцены, т. е. смысловые пассажи, которые, помимо дальнейшего освещения этих персонажей, свидетельствуют еще и об определенных идейных концепциях писателя. В триединстве с условно-реалистическим характером Царя Голода, эти три

персонажа представляют собой философско-сюжетную основу другой андреевской драмы нового типа. Вспомним, что сам Андреев подчеркивал, что его пьесу *Царь Голод* надо исследовать как исторический эксперимент, потому что именно голод, как социальная и философская категория, всегда двигала вперед все цивилизации.

Условность места и времени действия. *Черные маски*

Душевное беспокойство после новой женитьбы, разбитых надежд и черных мыслей перелилось в новую драму, *Черные маски*, законченную в 1908 году и впервые опубликованную в *Шиповнике* в том же году. Драма была задумана когда Андреев был на Капри и закончена только в конце 1908 года. Обратим особое внимание на некоторые сложные моменты в жизни автора, которые повлияли на формирование основного конфликта этой драмы.

После смерти своей первой жены, любимой Шурочки, Андреев писал о своем состоянии: „Был целый месяц, когда мой рассудок был просто замутнен”. С другой стороны, в конце 1907 года писатель подвергся резким нападкам со стороны критиков, как символистов, так и членов группы *Знание*, и по этому поводу писал о „литературном фарсе”, свидетелем которого был сам: „Самое главное – [...] прояснить, кто враги, а кто друзья: мысли лгут, слова лгут, все замаскировано” (Gor'kij, Andreev 308). Есть и другая, возможно, самая непосредственная причина того состояния души, в котором сформировались *Черные маски*. Это была личная драма писателя со своей второй женой, совершившей супружескую измену летом 1908 года. После этой измены Андреев пишет о своей жене Анне: „Кто она? Я не знаю. Вот она спит и спокойно дышит, и я не знаю, кто она”. И далее: „Иногда это вызывает во мне ужас, иногда это вызывает любовь и сострадание, но кто она, я не знаю” (Andreev 1997: 47). Потеря доверия к жене проявляется в драме через потерю Лоренцо возлюбленной Франчески.

Итак, личная жизнь и обстоятельства, в которых оказался писатель в те два года, очень сильно повлияли на формирование основного конфликта этой драмы. Страшная грусть, порой затуманившийся рассудок, потеря доверия к любимой жене и окружение „литературным фарсом” реализуются в драматическом конфликте, который происходит в непостижимой бездне человеческой души. Через несколько лет Андреев напишет в своем дневнике: „В те месяцы я был в состоянии психоза, тяжелого полубезумия. Желание узнать всю правду было моей идеей-фикс. Инструментом была только логика – иными словами, самая напряженная работа мысли исключительно в этом направлении” (Andreev 1994: 23).

Хотя есть свидетельства, что это одно из его любимых произведений, сам Андреев позже в своем творчестве к *Черным маскам* не возвращался. Писатель подчеркивал, что печальная судьба герцога Лоренцо не предназначена для „спокойно комфортабельных душ” и „ожиревших сердец”. Кроме того, эта драма никогда не будет понята тем, кому „чужды терзания совести бунтующей, печаль потерянных надежд, горе любви обманутой и дружбы попорченной”, указывает Борис Бугров на слова писателя в своем предисловии к одному из изданий пьес Андреева (Bugrov 23).

Можно согласиться с утверждением, что *Черные маски* – это мистическая трагедия в духе символизма, в которой герой окружен не реальностью повседневности, а фантазмагорией², которая является результатом раздвоения личности героя. В этой драме, можно сказать, Андрееву близки символические идеи театра одной воли.

Театр одной воли, по мнению Федора Сологуба (см. Miočinić 152–167), сближает театр с мистерией и литургией. Одно из требований такого театра – это превратить спектакль в маскарад, представляющий собой сочетание игры и зрелища. Далее Сологуб указывает на то, что маскарад представляет собой смесь игры, зрелища и тайны. В *Черных масках* мы находим все эти три элемента. Маскарад в самом замке задуман как игра, которая перерастает в зрелище (неожиданная музыка, измененные тексты, неожиданные гости, убийство герцога, пожар), сопровождаемая тайной (кто такие незваные гости и как от них избавиться, с одной стороны, и каково происхождение герцога ди Спадаро, с другой). В таком театре одной воли действие всегда совершает только один человек, сцена должна тянуться только в одну сторону и все, что существует на сцене должно быть значительным. Если мы посмотрим на эту драму как на трагедию личности, то увидим, что все вышеперечисленные требования театра одной воли реализуются именно на этом мистико-символическом плане драмы. Действие всегда совершает только сам Лоренцо: в его сознании обман (эпизод с вином; измена жены; музыка, которая врет) и „подброшенные” (слова песни), сомнение (вопрос происхождения; указывание на то, что в его сердце нет змей), дуэль (раздвоение личности) и убийство (потеря рассудка). Все на сцене значимо и ведет только к одному: Лоренцо сначала не узнает никого из своих гостей, а позже никого из своих подданных из своего замка (своей души), что приводит к одному и тому же финалу: потере рассудка. Если согласиться с Сологу-

² Фантазмагория – образ воображения, видение чего-то нереального, галлюцинация, чаще всего возникает при чрезмерно раздраженном художественном воображении или у психически больных; театральный жанр в Европе 18-го, 19-го века, в котором скелеты, демоны, призраки изображались на задней плоскости с помощью освещения.

бом в том, что весь мир лишь декорация, за которой прячется творческая душа, то андреевский герцог – это пример одного из возможных проявлений театра единой воли. Весь замок герцога Лоренцо лишь декорация за которой прячется недовольная и обманутая душа, ищущая логического объяснения происходящему вокруг. И еще насчет Лоренцо можно сказать, что „он носил свою собственную маску, которая так хорошо исполняла его волю” (Миоџиновић 167). Душа начала говорить, несмотря на великие и настойчивые требования логики, т. е. разума.

Действие драмы происходит в средневековой Италии, в замке герцога Лоренцо ди Спадаро. Однако драма по своей сути не связана с реалиями той или иной исторической эпохи и в целом символизирует борьбу светлого и темного начал в психике человека. Итак, можно сказать, что драматическое действие происходит в инородном пространстве и времени и что оно лишено индивидуальных особенностей.

Черные маски свидетельствуют о вневременном характере драматического конфликта. Перед нами перманентный конфликт изначальных принципов в сознании человека. Истоки этого конфликта находятся за пределами человеческого сознания. Сам человек не только не провоцирует этот конфликт, но и становится его жертвой. В сущности, маскарад – это не результат больного сознания Лоренцо, а условно-объективная реальность художественного мира драмы. Ничего не указывает на видимые деформации сознания героя; перед нами обычное состояние героя, свойственное человеку как таковому. Маскарад имеет не причинно-следственный характер, а постоянный – это состояние человеческого сознания, которое ищет *исключительно логические* (вспомним здесь обстоятельства, в которых создавалась пьеса) ответы на экзистенциальные вопросы.

Структурно эта драма разделена на два действия, состоящих из пяти картин. Первые две картины передают атмосферу подготовки к церемонии, а затем усталость герцога от милых шуток дорогих гостей, его ужас перед количеством гостей, которых он не знает, и нашествие незваных масок. В третьей картине меняется художественный прием, и мы имеем раздвоение личности самого Лоренцо, который организует дуэль между герцогами-двойниками. Один из них убит, а настоящие, реальные герои находятся у его могилы. И так непростой сюжет драматического действия еще больше усложняется этой сценой. Можно говорить и о полифоничности этой драмы, учитывая многослойность драматического сюжета: есть *три драматические экспозиции* (начало самой драмы и первые приготовления к маскараду; затем продолжение бала в третьей картине после дуэли и убийства; и повторные приготовления к балу в пятой картине, потому что с точки зрения главного героя ничего не произошло и он все еще ждет своих гостей), *три драматические*

кульминации (конец первой картины, когда Лоренцо впервые поет гимн Сатане; конец третьей картины, когда Лоренцо „в бешенстве хватается за лицо, пытаясь содрать его” (Andreev 1991: 216), доказывая, что настоящий герцог не был убит; и повторное призывание Сатаны непосредственно перед пожаром в финале, в конце пятой картины) и *три потенциальные развязки* драматического действия. Сюжет развивается в своем многослойном спиральном течении, а развязки в прямом значении практически нет. Каждая потенциальная развязка – это начало очередного витка спирали: трижды, после ключевых сцен, бал продолжается и только в самом финале драмы мы имеем пожар в качестве развязки такой сложной композиции.

Такой способ решения соответствовал и сложной структуре самого драматического конфликта. Конфликт включает в себя раздвоение личности, дуэль и смерть одного Лоренцо, а также пожар и смерть другого Лоренцо. С другой стороны, конфликта в истинном значении этого понятия нет: конфликт происходит в душе Лоренцо, а не в отношениях *протагонист драмы – другие герои/обстоятельства*.

Нарративность драматургического текста. *Океан*

Океан задуман как драма в семи картинах, в которых реальность и воображение, символизм и реализм выстраивают текст экзистенциально-философской трагедии. Тем не менее, это произведение экстремального повествования, пригодное для чтения, но не для сценического представления, что, вероятно, является главной причиной того, что эта экспериментальная драма, насколько нам известно, не ставилась ни на российских, ни на мировых театральных сценах.

Будучи экзистенциально-философской трагедией, пьеса *Океан* утверждает и ставит под сомнение две философии жизни: мораль и жизненную философию *людей побережья* и мораль и жизненную философию морских разбойников, *людей воды*, т. е. океана. Действие пьесы единое, а также два других требования трех драматических единств – единства времени и места действия – были соблюдены. Действие происходит в 1782 году, что писатель подчеркивает, вводя именно этот год (время перед Французской буржуазной революцией) в текст самой пьесы. Также место действия наглядное и уникальное – это рыбацкий поселок какой-то безымянной северной страны на берегу океана.

Отклонение от нормы, своеобразный сдвиг в самой структуре, а также и в стилистической обработке драмы, мы находим в описательном начале этого драматического текста. В драме *Океан* много повествовательных, опи-

сательных лирических дидаскалий, так что следует особое внимание уделить природе и функции дидаскалий данной пьесы.

В *Океане* мы находим как повествовательно-описательные дидаскалии, так и короткие, информативные, театральные. В отличие от прежней драмы, в которой обширные дескриптивные дидаскалии больше всего присутствовали в прологе и эпилоге драмы, теперь длинные нарративные дидаскалии открывают каждую картину (кроме пятой и седьмой) и, в несколько меньшей степени, закрывают ее, тем самым создавая своеобразный нарративный план данного драматического текста. Длинные нарративные дидаскалии чрезвычайно лиричны, почти синкретичны, полны синестезий и метафор, с помощью которых писатель объединяет пространственно-временные и чувственно-тактильные категории. Например, в дескриптивной дидаскалии в начале первой картины „чудовищная игра теней совершается бесшумно”, „в огне и дыме рушатся здания”, „целые горы распадаются бесшумно и клонятся медленно, падают долго”, „в глубину материка неслышными толчками гонит его юго-западный ветер, а на смену приносит свой – душисто-острое сочетание морской соли, безграничной дали, ничем не нарушаемого, свободного и таинственного простора” (Andreev 1989: 386). А вот чрезвычайно лиричная и дескриптивная дидаскалия из конца первой картины: „Крепнет ночь. [...] О иных жизнях повествует глухой бухающий, неустанный прибор” (Andreev 1989: 397). Как правило, повествовательные дидаскалии, которые закрывают картины проникнуты лиризмом, чрезвычайно синкретичны и гораздо меньше по объему, чем те, которые знакомят нас с обстановкой каждой новой картины этой пьесы. Иллюстративной является, например, дидаскалия финала четвертой картины, которая одновременно выполняет две функции: она нарративная, т. е. сообщает о направлении развития драматического действия (Хаггарт уходит), но, с другой стороны, та же дидаскалия чрезвычайно лирична. Звучит она так: „Снова скрежут камешки под осторожной стопой: не оглядываясь, взбирается Хаггарт по крутизне. О какой великой печали говорит эта ночь?” (Andreev 1989: 436).

Андреев в данной пьесе использует нарративно-дескриптивные дидаскалии и внутри самой картины. В таком случае они вносят свой вклад в ритм драматического действия (усиление или ослабление драматического напряжения) или делают своеобразную паузу между диалогами, разделяя таким образом определенные картины на сцены. Например, в другой картине, описывающей разорение замка, в котором проживают Хаггарт и Хорре, нарративная дидаскалия, вставленная в диалог действующих лиц, указывает на скорое обрушение замка, и способствует усилению драматического напряжения: „Новый грохот. Башня колеблется. Ветер свистит как разбойник, созывающий других разбойников, и свирепеет ночь” (Andreev

1989: 411). И потом: „Грохот; треск и рев. Башня вздрагивает, колеблется до самого основания. С потолка и от рассеянной оконницы отрываются несколько камней и с гулом катятся по полу” (Andreev 1989: 413). Нарративные дидакалии, делящие картину на сцены, можно заметить, например, в третьей картине в описании обыкновенной, мирной жизни рыбаков. Многообразие коллектива рыбаков проявляется в разнообразии коротких диалогов, которые переплетаются с подобными повествовательными, нарративными дидакалиями, при помощи чего создается впечатление, что читатель находится вне пространства драматического текста: „Из другой кучки рыбаков ей смотрят вслед и понимают ее”; „Филиппу хочется быть старше, чем он есть: он уже стоял со стариками и курил; но надоело – пошел к девушкам помогать и болтать глупости о своей любви” (Andreev 1989: 416–417).

Короткие театральные дидакалии выполняют свою информативную функцию, а также характеризуют действующие лица (мизансцена здесь в службе психологической портретизации). Например, „Задумавшись глубоко, Мариетт не слышит вопроса” (Andreev 1989: 387), „Женщины тихо и ласково смеются” (Andreev 1989: 387), „Идет он медленно и строго”, „шляпу держит в руках” (Andreev 1989: 393), „молча смотрит”, „вдруг он хмурится” (Andreev 1989: 394); „Встает, шатаясь, находит непечатую бутылку и пьет”, „Собирает хворост и бросает в камин” (Andreev 1989: 399), „Приходит девушка с плетенкой; ей помогает молодой, веселый рыбак”, „Старый рыбак угрюмо бросает веревку и отходит в сторону” (Andreev 1989: 416–417), „Шепчутся несколько старух” (Andreev 1989: 425), и т. д.

Итак, мы видим, что Андреев в пьесе *Океан* внутри самого драматического текста еще более лиричен, и такой лиризм достигается писателем именно усилением поэтичности дескриптивно-нарративных дидакалий. Как описания фактов и инструкции (театральные дидакалии) или, как эпические и лирические отрывки, которые по своей художественной значимости намного превосходят их первичные функции (нарративно-дескриптивные), дидакалии в этой драме приобретают самостоятельную художественную ценность.

О дидакалиях этой драмы, как о „вторжении эпических и лирических элементов” писала и Мария Цимборска-Лебода (Cymborska-Leboda 96). Лебода, среди прочего, указывает на то, что позиция автора в дидакалиях драмы *Океан* неоднородна, и что он использует больше масок, и в качестве лучшего примера этой изменчивости природы автора польский автор приводит обширные дидакалии, которые предшествуют диалогу в другой картине *Океана* (в них образ абстрактного рассказчика информирует о внесценических событиях, с позиции наблюдателя описывает текущее состояние

героя, постепенно надевает маску всеведущего рассказчика, который отождествляет себя с героями, и, наконец, разрушает иллюзию отождествления с помощью комментария, который восстанавливает дистанцию). Также, этот автор считает, что ритмизация дидаскалии отражается в частом использовании повторения в качестве стилистического приема, и считает, что это регулярное повторение определенных языковых выражений, картин или подобных синтаксических форм для того, чтобы аудитория реагировала как на ее значение, так и на ее форму, что приводит к эмоциональному восприятию, характерному для поэзии. Эта позиция польской андреевистики согласуется с нашими наблюдениями о ярко выраженном лиризме этой андреевской *новой драмы*.

Повторения в дидаскалиях, то есть ритмизация дидаскалии, в интерпретации польской андреевистики, имеет следующие функции: создание атмосферы напряжения, повышенной эмоциональности за счет повторения мотива смеха; подчеркивание творческих способностей лирического субъекта, с одной стороны, и подчеркивание неизменных фактов, наиболее характерных для человеческой судьбы, с другой; активизацию зрительского восприятия и привлечение внимания к концептуальному мотиву драмы в целом (см. Cymborska-Leboda 197).

В конце еще скажем, что дидаскалии драмы *Океан*, особенно нарративно-дескриптивные, можно рассматривать в качестве вставленных элементов. Это целые звуковые [„звуки органа; слабые в первых протяжных, тяжело задумчивых аккордах, они быстро крепнут” (Andreev 1989: 392)] и хроматические [„в сплошной синеве его закраснелся живой огонь” (Andreev 1989: 389)] пассажи, имеющие самостоятельное художественное значение.

Изучая четыре пьесы нового, субстанционального театра Леонида Андреева, созданные в период с 1906 по 1910 гг. – *Жизнь человека*, *Царь Голод*, *Черные маски* и *Океан* – мы пришли к выводу, что субстанциональный театр характеризуется универсальностью и максимальной обобщенностью, как на плане драматического действия, так и на плане портретизации персонажей. Конфликт человека с субстанцией максимально обнажен. Место и время действия условны, а персонажи лишены индивидуальности и являются общими, даже если действующие лица имеют конкретное имя, личную жизнь и свою предысторию, как например Лоренцо в *Черных масках*, или Хаггарт в *Океане*. Также, Андреев дает новую форму таких пьес – его драмы делятся не на действия и сцены, а на картины: *Океан* – это пьеса в семи картинах, *Жизнь человека*, *Царь Голод* – это представления в пяти картинах с прологом, *Черные маски* – представление в двух действиях и пяти картинах. Кроме того, в своих „новых пьесах” Андреев вновь ввел пролог и эпилог, а древний хор получил новую форму.

Говоря о дидаскалиях, мы видели, что писатель обильно их использует, и что их природа в творчестве этого писателя меняется. Андреев впервые использовал дидаскалии в их основном предназначении: это были краткие инструкции, предназначенные для актеров и режиссеров. Затем писатель меняет характер и функцию таких кратких инструкций и постепенно переходит к обширным нарративным дидаскалиям, которые в том же драматическом тексте будут переплетаться с короткими, театральными. Наконец, дидаскалия Андреева в драмах субстанционального театра станет узнаваемой благодаря ярко выраженному лиризму, реализованному за счет использования самых разнообразных стилистических средств, таких как сравнения, метафоры, метонимии, аллитерации, ассонансы, эпифоры, инверсии и др.

Для драматургии субстанционального театра Андреева чрезвычайно важно широкое использование музыкального фона и хроматики. Автор, в соответствии с идеей произведения, пользуется либо исключительно хроматикой (чаще всего в физическом изображении своих протагонистов), либо музыкальным фоном (в психологической портретизации персонажей), либо сочетанием того и другого, т.е. синестезией. В качестве дополнения к психологической портретизации персонажей, хроматика и музыкальный фон служили также для выделения определенных эпизодов драматического действия, за которыми часто скрывалась потребность писателя в стилистическом обогащении драматического текста.

Итак, нарушение нормы драматического жанра (в строгом понимании этого термина) в творчестве Леонида Андреева высказано новой структурой драматического текста, лиричностью и нарративностью дидаскалий, условностью драматического действия, а также места и времени действий, символичностью и обобщенностью персонажей, и активной роли музыкального фона и хроматики.

Библиография

- Andreev, Leonid. *Dramatičeskie proizvedeniâ v 2-h tomah*. T. 1. Leningrad, Iskusstvo, 1989.
- Andreev, Leonid. *P'esy*. Moskva, Sovetskij pisatel', 1991.
- Andreev, Leonid. „Pis'ma L. Andreeva A.I. Andreevoj-Denisevič (1908–1909)”. *Naše nasledie*, 39/40, 1997.
- Andreev, Leonid. *S. O. S.: Dnevnik (1914–1919). Pis'ma (1917–1919). St. i interv'û (1919). Wospominaniâ sovremennikov (1918–1919)*. Moskva, SPB, 1994.
- Bahtin, Mihail. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnâ kul'tura srednevekov'a i Renessansa*. Moskva, Hudožestvennââ literatura, 1965.
- Bugrov, Boris. „Mâtežnââ duša”. *L. Andreev. P'esy*. Moskva, Sovremennij pisatel', 1991.
- Cymborska-Leboda, Maria. *Dramaturgia Leonida Andriejewa. Technika i styl*. Warszawa, PWN, 1982.

- Gor'kij, Maksim, Leonid Andreev. „*Nieizdannaâ perepiska*”. *Literaturnoe nasledie*. T. 72. Moskva, Nauka, 1965.
- Isaeva, Elena. „*Motiv tanca v p'esah L. Andreeva (Žyzn' čeloveka, Anatema, E. Ivanovna)*”. *Tvorčestvo L. Andreeva: sovremennyj vzglâd*. Orel, 2006.
- Keldyš, Vsevolod. *Russkij realizm načala XX veka*. Moskva, Nauka, 1975.
- Lotman, Ūrij, red. *Istoriâ russskoj dramaturgii, vtoraâ polovina XIX, načalo XX veka, do 1917*. Leningrad, Nauka, 1987.
- Miheičeva, Ekaterina. *O psihologizme L. Andreeva*. Moskva, MPU, 1994.
- Miočinovič, Mirjana, red. *Drama*. Beograd, Nolit, 1975.
- Skorohod, Natal'â. *Leonid Andreev*. Moskva, ŽZL, 2013.

NATÁLIA MURÁNSKA

Смех (в) „фантастической трилогии” Федора Достоевского

Laughter in Fyodor Dostoevsky’s “fantastic trilogy”

Abstract. Among the works included in *A writer’s diary* by Fyodor Dostoevsky, literary scholars point out the “fantastic trilogy” – *The dream of a ridiculous man*, *A gentle creature*, and *Bobok*. Three heroes of Dostoevsky, three outsiders who are in conflict with their environment – a ridiculous man, an underground man and a drunken writer – are the main characters of the “fantastic trilogy”. The article examines the poetological principle of laughter, on which the ontology of Dostoevsky’s artistic world is based. In the aforementioned three short stories three varieties of laughter are identified: 1) laughter as a result of realizing the incompatibility of the truth of the heart with the necessity to live here and now (*The dream of a ridiculous man*, 1877); 2) laughter as Bakhtin’s genre-forming principle: muffled laughter, that is, laughter that is not heard, which is an expression of the impossibility of resolving a dispute, the impossibility of saying the last word about a problematic world, about its dual truthfulness – the truth of the heart and the truth of the mind (*A gentle creature*, also titled as *The meek one*, 1876); 3) a type of parodic laughter, or laughter that laughs out loud (*Bobok*, 1873).

Keywords: Russian literature, Dostoyevsky, writer’s diary, fantastic trilogy, laughter

Natália Muránska, Constantine the Philosopher University in Nitra, Nitra – Slovak Republic, nmuranska@ukf.sk, <https://orcid.org/0000-0003-1356-2718>

„Фантастическая трилогия” и *Дневник писателя*

На протяжении последних лет своей жизни Федор Достоевский создавал *Дневник писателя*. Это необычное, экспериментальное и жанрово-пестрое произведение, состоящее из разных текстов – зарисовок и комментариев повседневного быта, повестей, анекдотов, размышлений, рассказов, очерков, воспоминаний, откликов на прочитанное и случившееся, послужило писателю своеобразной лабораторией для „закатного” романа *Братья Карамазовы*.

Дневник писателя изучается специалистами с разных точек зрения, но скорее это исследования отдельных, частичных научных вопросов и проблем. Как единому целому было *Дневнику писателя* посвящено лишь не-

сколько монографий русских (Rozenblûm; Volgin; Vladimircsev; Tarasova) и зарубежных (Kořciotek; Grišin; Morson) специалистов, причем кроме одной книги (Tarasova) и одного сборника (Zaharov, Stepanân, Tihomirov) все труды по данной теме написаны в прошлом веке. Исключением является публикация молодого чешского дostoевсковеда Ленки Одегналовой, которая в 2023 г. опубликовала комплексную монографию *Dostojevského Deník spisovatele v kontextech a konfrontacích*. Она рассматривает *Дневник писателя* в разных координатах – ее интересует поэтика, жанрология, исторический и социальный контексты, отдельные мотивы, при этом она органично следует традициям брненской славистики и своего наставника профессора Иво Поспишила.

Среди произведений, вошедших в *Дневник писателя* Достоевского, литературоведы обращают внимание на „фантастическую трилогию” – *Бобок*, *Кроткая*, *Сон смешного человека*. Об этом напоминает и Владимир Туниманов в 1966 году:

„Дневник” был задуман как издание экспериментальное [...]. В трех сравнительно небольших произведениях рассматривается огромный круг вопросов: судьба человека и человечества, земли и мироздания, тема Золотого века; здесь мы находим почти все проблемы Достоевского – художника-мыслителя (Tunimanov 71).

Ученый определяет рассказы как „фантастическую трилогию”¹, но анализу подвергает лишь два: *Бобок* рассматриваемый им как сатира русского высшего общества и *Сон смешного человека* как антитезис *Бобока* (образ счастливого общества). Михаила Бахтина также заинтересовала экспериментальность Достоевского, но он в своей знаковой монографии *Проблемы творчества Достоевского* уделяет внимание рассказу *Кроткая* (Bahtin 1994).

„Фантастическую трилогию” как единое целое исследует словацкий ученый Андрей Червенияк. Согласно своей эстетико-антропологической концепции человека и литературы он обращает внимание на основные мотивы активности человека, на отдельные доминанты человеческого поведения, человеческой сущности, определяющие человека как единство природного (*Бобок*), социального (*Кроткая*) и духовного (*Сон смешного человека*) и доказывает, что в трех рассказах писатель осуществил глубокий анализ основных элементов мира и человека – Природы, Общества и Вселенной (Červeňák 1986).

¹ „Среди произведений, вошедших в *Дневник*, выделяется философская фантастическая «трилогия» – *Бобок*, *Кроткая*, *Сон смешного человека*” (Tunimanov 70).

В настоящее время интерес к „фантастической трилогии” проявляют и представители других дисциплин, в частности психологии и психиатрии. Исследование Достоевским „дна человеческой души” не ново (вспомним, например, работы Фрейда), но оно приобретает все большую актуальность в современном „пандемическом сознании”. Это подтверждает и проект Пушкинского Дома РАН „Русские писатели и медицина 1820–2020” (Kibal'nik et al., электронный ресурс).

В словацком контексте наблюдается повышенный интерес к произведениям Достоевского с психологической/психиатрической точки зрения (Breger; Štubňa), анализируются отдельные рассказы (Lekeš 2022a, 2022b), а *Сон смешного человека* даже используется в качестве библиотерапии для психиатрических пациентов как часть лечебного процесса (Kotrbová, Sturcz, Solárová). Авторы указывают на то, что почти за полвека до возникновения психологии и психиатрии как науки Достоевский с абсолютной точностью описал симптомы различных психических расстройств и заболеваний, причем „уже в XIX веке описал явления, охарактеризованные современной наукой [...]” (Lekeš 2022a: 191).

В нашей статье обратим внимание на поэтологический принцип смеха, на который опирается онтология художественного мира Достоевского, и в трех повестях мы пытаемся отыскать три разновидности смеха: 1) смех как результат осознания несовместимости правды сердца с необходимостью жить здесь и сейчас (*Сон смешного человека*); 2) смех как бахтинский жанрообразующий принцип, т.нз. приглушенный смех (*Кроткая*); 3) вид пародического смеха, или же смеха во весь голос (*Бобок*).

Смех Смешного человека

Сон смешного человека покоряет своей многоплановостью, глубоким синтезом всеохватывающих вопросов, в которых изображается судьба человечества: жизнь в раю, грехопадение, искупление. Решив покончить жизнь самоубийством, герой видит сон – ему кажется, что он не умер, а воскрес из мертвых и оказался в стране вечного счастья, где люди жили в абсолютной гармонии с собой и миром, считая землю, море и леса частью своего бессмертия. Однако наш землянин заразил эту планету счастья болезнями человеческой цивилизации. „Дело в том, что я... развратил их всех!” (Dostoevskij 1983: 115). Разврат начался, в счастливом обществе началась борьба за „мое” и „твое”, возникли понятия как гуманизм, справедливость, законность.

Они научились лгать и полюбили лож и познали красот лжи [...] лжи проникли в их сердца и понравились им. Затем быстро родилось сладострастие, сладострастие породило ревность, ревность – жестокость... [...] скоро брызнула первая кровь: они удивились и ужаснулись, и стали расходиться, разъединяться. Явились союзы, но уже друг против друга. Начались укоры, упреки. Они узнали стыд и стыд возвели в добродетель. Родилось понятие о чести, и в каждом союзе поднялось свое знамя. [...] Началась борьба за разъединение, за обособление, за личность, за мое и твое (Dostoevskij 1983: 115–116).

Герой просыпается, но пронизывающее его чувство гармонии, но и чувство ответственности и вины за разрушенную им идиллию убеждают его в том, что он познал Истину, а не выдумку, т. е. сон.

Даже на первый взгляд бросается в глаза связь между познанием истины мира одним одиноким и (поэтому?!) смешным человеком, героем повести, который говорит о судьбе цивилизации, космоса. Что это за смех и что это за мир, в котором трагическая правда и смешное, насмешка – сливаются в одно, объединяются в героя (типичном почти для всех произведений Достоевского), в котором присуща двойственность отношений между истиной и реальностью, между правдой и действительностью (в которой почти невозможно жить). Смешное в смешном герое Достоевского не имеет ничего общего с проявлением наивной и чистой веры. Скорее, это вопрос, или же часть вопроса о великом сомнении (сомнении бытия и веры). Повесть *Сон смешного человека* застаёт своего героя в ситуации, когда „на свете везде *все равно*”, когда „Я стал слышать и чувствовать всем существом моим, что ничего при мне не было” (Dostoevskij 1983: 105). Это ощущение мира, согласно которому герой и наша Земля перестали вести себя в соответствии с трансцендентным определением, истиной, словом Божьим. Слово оспаривается существованием – повседневностью, улицей; необходимость жить на этой Земле стала отрицать необходимость быть в правде в своем сердце. Что же такое истина без жизни?

Примирение героя Достоевского с таким миром – это смирение с миром „без истины”. Реальность перестала быть реальной, мир утратил свое метафизическое присутствие, рассказ стал рассказом об отсутствующем, о том, чего нет... „И вот, после того уж, я узнал истину” (Dostoevskij 1983: 105). Смешной человек узнал это во сне.

С художественной точки зрения именно принцип сновидения, сна „спас” жизнь героя, причем не своей вымысленностью, а тем, что у Достоевского он представляет и выражает возможность другой жизни, организованной по другим законам:

Ну и пусть сон, и пусть, но эту жизнь, которую вы там произносите, я хотел погасить самоубийством, а сон мой, сон мой, – о, он возвестил мне новую, великую, обновленную, сильную жизнь! (Dostoevskij 1983: 105).

В начале рассказа герою все равно, он безразличен, но все меняется: „Но как мне не верить: я видел истину, – не то что изобрел умом, а видел, видел и *живой образ* ее наполнил душу мою навеки” (Dostoevskij 1983: 118).

Герой увидел истинную картину „«Сон, дескать, видел, бред, галлюцинацию». Эх! Неужто это премудро? А они там гордятся! Сон? Что такое, сон? А наша-то жизнь не сон?” (Dostoevskij 1983: 118).

Познание истины не меняет жизнь на земле. Герой не проснулся в другой, иной реальности, – он сам стал иным. Именно потому, что земля не другая, другим стал он сам – вот почему он „тип смешного человека”. Познав истину, после того, как он увидел правду, герой становится смешным в земных глазах: „Я смешной человек. Они меня называют теперь сумасшедшим” (Dostoevskij 1983: 104).

Насмешки и обвинения в „неразумности” – это результат смеха над Истиной на Земле. Это не просто смех „со стороны”, насмешка над миром. Вся драматическая напряженность повести заключается в глубоком осознании героем сна того, что он смешной: „если был человек на земле, больше всех знавший про то, что я смешон, так это был сам я” (Dostoevskij 1983: 104). Герой смешного сна осознает не только истину, но и ее несовместимость с земной правдой: „пусть, пусть это никогда не сбудется и не бывать раю (ведь уже это-то я понимаю!), – ну, а я все-таки буду проповедовать” (Dostoevskij 1983: 118–119). Это познание двух правд и их несовместимости в жизни на земле. Смех – это выражение их сосуществования, необходимости жизни на земле и потребности души быть ее судьбой. С другой стороны, смех – это выражение союза высокого вопроса с запущенным человеком улицы, это предпосылка и следствие союза правды улицы с необычностью и исключительностью высокого вопроса. Глубокое осознание героем того, что он смешон, предполагает иной, чем в мире трагедии, онтологический фон, предполагает глубинную связь личности с судьбой. Сон Достоевского – это выражение внутренней неполноты мира, выражение возможности быть иным, раз уже так вышло. Принцип смеха Достоевского, самоосознание героем двойственности мира в нас и мира вокруг нас представляет формообразующий прием и эстетическое выражение онтологической амбивалентности разрушенного мира, где „реальность” – это реальное отсутствие сущности и смысла; а смысл – правда, увиденная героем сна – опровергает реальность такой действительности („А наша-то жизнь не сон?”).

Убежденность героя в реальной правде и неправде жизни, преследующее его осознание правды и ее невозможности быть правдой в другом месте, в реальной жизни – „Ох, как тяжело одному знать истину! Но они этого не поймут. Нет, не поймут” (Dostoevskij 1983: 104) – создает через формирую-

щий смех, смех мечты и реальности, основную установку смысла повести Достоевского. Исповедь, при всей силе передаваемой в ней правды, свидетельствует о большом сомнении в мире и о человеке в нем.

Приглушенный смех Кроткой

Рассказ *Кроткая*, который Достоевский опубликовал в *Дневнике писателя* 1876 года, имеет подзаголовок „фантастический”. В отличие от *Сна смешного человека*, в котором фантастическое является частью сюжета самого рассказа (сна), текст *Кроткой* призван быть фантастическим по форме, на что указывает сам Достоевский во вступлении: „я озаглавил его (рассказ) фантастическим, тогда как считаю его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа” (Dostoevskij 1982: 5). Сюжетная канва состоит из исповеди героя рассказа, бывшего капитана и нынешнего ростовщика, над трупом своей жены. Исповедь имеет форму разговора „человека внутри человека”, как и утверждает сам герой „я мастер молча говорить, я всю жизнь мою проговорил молча и прожил сам с собою целые трагедии молча” (Dostoevskij 1982: 14).

Социальный фон рассказа (история несчастного брака сорокалетнего ростовщика с шестнадцатилетней девушкой) все время присущий в сюжетной канве произведения постоянными напоминаниями о бедном происхождении Кроткой, о необходимости экономить даже „на театре” и т. п., естественно, располагает к восприятию повести глазами социальной критики России конца XIX века. На самом деле, интерес Достоевского к этой повести был вызван чем-то другим, а именно иконой в руках самоубийцы:

Этот образ в руках – странная и неслышанная еще в самоубийстве черта! Это уж какое-то кроткое, смиренное самоубийство. Тут даже, видимо, не было никакого ропота или попрека: просто – стало нельзя жить, „Бог не захотел” и – умерла, помолвившись. [...] Эта кроткая, истребившая себя душа невольно мучает мысль (Dostoevskij 1981: 146).

Мучения из-за самоубийства, эта буквально вопиющая форма небытия, здесь обретает неожиданный контекст – веру в бессмертие в виде святой иконы. Ключ к пониманию этой сцены, к постижению этой страшнейшей истины, которую требует Достоевский, кроется в вопросе: „Потому что для чего она умерла? – все-таки вопрос стоит. Вопрос стучит, у меня в мозгу стучит” (Dostoevskij 1982: 33).

Ответ – в раскрытии завуалированной природы принципа комического характера ростовщика, т. е. эгоизма исповедующегося героя. Эгоизм видит

лишь одну правду – свою: „Выбор книг в шкафе тоже должен был свидетельствовать в мою пользу” (Dostoevskij 1982: 24). Свою трусливость герой объясняет следующим способом: „Видите: в моей жизни было одно страшное внешнее обстоятельство [...] – потеря репутации и тот выход из полка. В двух словах: была тираническая несправедливость против меня” (Dostoevskij 1982: 24). В образе ростовщика „смех [...] значительно приглушается – до иронии, юмора и других форм редуцированного смеха” (Bahtin 2002: 98), так как „герой скрывает от себя самого и тщательно устраняет из своего собственного слова нечто, стоящее все время перед его глазами. Весь его монолог [...] определяется отчаянной попыткой героя обойти [...] «правду»” (Bahtin 2002: 147). Явная правда и отчаянная попытка героя обойти правду есть то поприще, на котором звучит эхо бахтинского смеха.

Кроткая ушла из небытия истины, чтобы сохранить и не предать свою убежденность в вечности бытия истины. Возможно, это именно объясняет изумление Достоевского над кротким самоубийством...

В этой повести мы вновь сталкиваемся с характерной для Достоевского онтологией мира – с онтологической реальностью разбитого единства мира, с несоотнесенностью правды сердца с правдой разума, с невозможностью жить здесь и сейчас. Читатель растерян – что именно у Достоевского иллюзия, а что реальность? Полемическое завершение повести *Кроткая*, амбивалентная финальная развязка, когда правда остается правдой, но молчание вселенной не менее страшно, когда искупленная правда и проклятый мир закончили один из своих разговоров, но не закончили переговоры, – напоминает о другой жанрообразующей черте произведений Достоевского, о принципиальной неразрешимости спора, которую Бахтин назвал „приглушенным смехом”. „Он [смех – Н.М.] продолжает определять структуру образа, но сам приглушается до минимума: мы как бы видим след смеха в структуре изображенной действительности, но самого смеха не слышим” (Bahtin 2002: 98).

Повесть *Кроткая* с этой точки зрения пользуется тем смехом, который как формообразующий принцип на этот раз не может быть услышан. Во *Сне смешного человека* смех представляет собой результат самоосознания героем несовместимости правды сердца и правды земли, комичности, созданной попыткой высшей идеи существовать в низшей реальности. Эта реальность представлена сознанием героя как одинокого носителя известной истины. В *Кроткой* смех имеет принципиально другой характер.

Из сознания героя (в „говорящей” части рассказа) смех переносится в, казалось бы, немую сферу – в структуру художественного произведения, в смыслообразующую форму, которая тем самым является носителем невозможности и неуловимости последнего (финального) слова.

Смех Бобока во весь голос

С этой точки зрения повесть *Бобок*, впервые опубликованная в 1873 году в *Дневнике писателя*, выглядит совершенно противоположной. Посредством пародии она позволяет приглушенному смеху *Кроткой* вслух прозвучать и выявить в чистом виде суть смеха в творчестве Достоевского.

Рассказчик повести *Бобок* засыпает на кладбище и прислушивается к разговору мертвецов, потому что смерть еще не есть настоящая смерть. Тело в могиле как бы оживает, в нем концентрируются остатки сознания усопшего. Это продолжается несколько месяцев. Трупы решают провести остаток жизни не как при жизни, а по-другому – ничего не стыдиться, смело говорить правду, „обнажаться“. Свидетель этого разговора потрясен убогостью последних минут сознания гниющих трупов, осуждает эту убогость, потому что в его сознании господствует социальный этикет живых.

Повесть *Бобок* можно считать одной из самых глубоких повестей Достоевского в контексте русской и европейской литератур. Бахтин рассматривает *Бобока* как глубоко оригинальное создание, саму эссенцию творчества Достоевского:

Маленький *Бобок* – один из самых коротких сюжетных рассказов Достоевского – является почти микрокосмом всего его творчества. Очень многие, и притом важнейшие, идеи, темы и образы его творчества – и предшествующего и последующего – появляются здесь в предельно острой и обнаженной форме: идея о том, что „все позволено“, если нет бога и бессмертия души (один из ведущих образов идей в его творчестве); связанная с этим тема исповеди без покаяния и „бесстыдной правды“, проходящая через все творчество Достоевского, начиная с *Записок из подполья*; тема последних моментов сознания (связанная в других произведениях с темами смертной жизни и самоубийства); тема сознания, находящегося на грани безумия; тема сладострастия, проникшего в высшие сферы сознания и мысли; тема сплошной „неуместности“ и „неблагообразия“ жизни, оторванной от народных корней и народной веры, и др. – все эти темы и идеи в сгущенной и обнаженной форме вмещены в узкие, казалось бы, рамки этого рассказа (Bahtin 2002: 85).

Экстремальная сюжетная ситуация – это именно тот фон, на котором высокие идеи человечества исчерпываются, так как они лишены возвышенных, академических дискуссий. Они должны говорить человеческим голосом, потому что, в конечном счете, вынуждены говорить о людях. Обыденность дня сменяется могилой, земной реализм должен быть преобразован в реализм „в высшем смысле“, по словам героя:

Но пока я хочу, чтоб не лгать. На земле жить и нелгать невозможно, ибо жизнь и ложь синонимы; [...] Мы все будем вслух рассказывать наши истории и уже ничего не стыдиться [...] Долой веревки и проживем эти два месяца в самой бесстыдной правде! Заголимся и обнажмся! (Dostoevskij 1980: 52).

В образе рассказчика герою повести *Бобок* выпала особая задача – показать и связать мир живых в могиле с миром неживых над могилой в виде одной из самых бесстыдных правд о человеке (о нас).

Смех как отрицание серьезной ситуации, повод для разговора, все в движении, нет ничего постоянного. Те, кто в нормальной ситуации не могли бы говорить, заговoryт. Потому что *Бобок*... как поясняет рассказчик:

Есть, например, здесь один такой, который почти совсем разложился, но раз в неделю шесть он все еще вдруг пробормочет одно словцо, конечно бессмысленное, про какой-то бобок: „Бобок, бобок”, – но и в нем, значит, жизнь все еще теплится незаметной искрой (Dostoevskij 1980: 51).

Пародией здесь является создание ситуации – кладбище и немыслимый разговор трупов на легкие темы. Пародийность и ситуация, заставляющая говорить, переходят в смыслы, которые в других контекстах остались бы скрытыми. То есть смех как оспаривание установленного порядка: правила живых (правила, принятые обществом) vs. правила мертвых (правила вне социума). Причем высказывания мертвых показывают пошлость повседневности и эфемерность бытия. Но кто живые и кто мертвые, собственно говоря?

Смех тогда является отрицанием мира, но и одновременно средством создания ситуации для разговора, в котором может быть высказано то, что в обычной ситуации не имело бы места.

Творчество Достоевского своеобразно открыло вопрос, что значит жить с сознанием сомнения. Много ли истин? Безусловно, для Достоевского, как одного из первых, одной правды недостаточно. Лично прочувствованный трагизм писателя показал невозможность существования в мире с одной правдой. При этом он позволил заговорить многому. Поэтологически Достоевский поэтому и является современным автором, ибо написанное им многое заговорило в своей множественности.

Библиография

- Bahtin, Mihail. *Problemy poetiki Dostoevskogo*. Moskva, Ausburg, 2002.
- Bahtin, Mihail. *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*. Moskva, Alkonost, 1994.
- Breger, Louis. *Dostojevskij: Autor ako psychoanalytik*. Bratislava, Vydavateľstvo F, 2019.
- Červeňák, Andrej. *Človek v literatúre*. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1986.
- Červeňák, Andrej. „Dostojevského Fantastická trilógia”. *Slavica Slovaca*, 2, 1977, s. 123–131.
- Dostoevskij, Fedor. „Bobok. T. 21. Dnevnik pisatelá za 1873 god”. *Polnoe sobranie sočinenij: V 30 t.* Red. Vasilij Bazanov. Leningrad, Nauka, 1980, s. 41–53.
- Dostoevskij, Fedor. „Dva samoubijstva. T. 23. Dnevnik pisatelá za 1876 god”. *Polnoe sobranie sočinenij: V 30 t.* Red. Vasilij Bazanov. Leningrad, Nauka, 1981, s. 144–146.

- Dostoevskij, Fedor. „Krotkaâ. T. 24. Dnevnik pisatelâ za 1876 god”. *Polnoe sobranie sočinenij: V 30 t.* Red. Vasilij Bazanov. Leningrad, Nauka, 1982, s. 5–35.
- Dostoevskij, Fedor. „Son smešného človeka. T. 25. Dnevnik pisatelâ za 1877 god”. *Polnoe sobranie sočinenij: V 30 t.* Red. Vasilij Bazanov. Leningrad, Nauka, 1983, s. 104–119.
- Grišin, Dmitrij. *Dostoevskij – čelovek, pisatel' i mify. Dostoevskij i ego dnevnik pisatelâ.* Melbourne, University of Melbourne, 1971.
- Kibal'nik Sergej et al. *Russkie pisateli i medicina 1820–2020.* Web. 15.09.2023. <http://litandmed.ru/ru>.
- Kościołek, Anna. „*Dziennik pisarza*” Fiodora Dostojewskiego. *Próba monografii.* Toruń, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 2000.
- Kotrbová, Kvetoslava, Attila Sturcz, Zlatica Solárová. „Terapeutický potenciál Dostojevského poviedky *Sen smiešneho človeka*”. *Philologia*, 2, 2022, s. 343–365.
- Lekeš, Patrik. „Gospodin Golâdkin i Šizofreniâ”. *Aktual'nye voprosy filologičeskogo obrazovaniâ v XXI veke: materialy Meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii.* Red. Elena Žiganova, Alëna Žiškevič, Natal'â Zaâc. Minsk, Belorusskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet im. M. Tanka, 2022a, s. 191–193.
- Lekeš, Patrik. „Voprosy samoubijstva v proizvedenii Dostoevskogo *Krotkaâ* (psihologičeskij podhod)”. *Slavica Litteraria*, 1, 2022b, s. 85–94.
- Morson, Gary Saul. *The boundaries of genre: Dostoyevsky's diary of a writer and the traditions of literary utopia.* Austin, University of Texas Press, 1981.
- Odehnalová, Lenka. *Dostojevského „Denik spisovatele” v kontextech a konfrontacích.* Brno, Masarykova univerzita, 2023.
- Rozenblûm, Liâ. *Tvorčeskie dnevniki Dostoevskogo.* Leningrad, Nauka, 1981.
- Štubňa, Pavol. *Psychológia literatûry.* Bratislava, Univerzita Komenského v Bratislave, 2017.
- Tarasova, Natal'â. *Dnevnik pisatelâ F.M. Dostoevskogo (1876–1877). Kritika teksta.* Moskva, Kvadriga, 2011.
- Tunimanov, Vladimir. „Satira i utopiâ. *Bobok* i *Son smešného človeka* F.M. Dostoevskogo”. *Russkaâ literatura*, 4, 1966, s. 70–87.
- Vladimircev, Vladimir. *Poëtika „Dnevnika pisatelâ” F.M. Dostoevskogo: ètnografičeskoe vpečatlenie i avtorskaâ mysl'.* Irkutsk, Izdatel'stvo Irkutskogo universiteta, 1998.
- Volgin, Igor'. *Dostoevskij-žurnalist: „Dnevnik pisatelâ” i russkaâ obšestvennost'.* Moskva, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1982.
- Zaharov, Vladimir, Karen Stepanân, Boris Tihomirov, red. *Dostoevskij i žurnalizm.* Sankt-Peterburg, Dmitrij Bulanin, 2013.

PATRIK LEKEŠ

Знатоки души человеческой: Федор Достоевский и Людмила Петрушевская¹

Experts on the human soul: Fyodor Dostoyevsky and Lyudmila Petrushevskaya

Abstract. The article deals with the works of Fyodor Dostoyevsky and Lyudmila Petrushevskaya from the point of view of two disciplines – psychology (addictology), and literary criticism. The paper explores the authors' description of the symptoms of addiction, which manifests itself both in the consciousness, subconsciousness and behavior of literary heroes, as well as in their relationships, and the studies are reported by specific excerpts from the literary works. Based on the primary analysis of the text, it can be argued that Dostoyevsky already in the 19th century, in his works, described symptoms that were defined by psychology as a science only in the 20th century. Petrushevskaya often enters into an intertextual dialogue with Dostoyevsky, describing gloomy heroes and hopeless life. The study analyzes specific symptoms and their application based on Dostoyevsky's *Netochka Nezvanova* (1849) and Petrushevskaya's *The Glitch* (1999). The purpose of the work is to draw attention to writers as psychologists, and to the skill of their artistic and psychological depiction of the external symptoms of various mental disorders through their literary heroes. This goal is achieved: 1) by identifying specific symptoms of mental disorders (addiction) of the characters; 2) a comparative analysis of scientific psychological material and literary text; 3) by comparing the artistic depiction of specific symptoms of characters in the texts of certain authors.

Keywords: Russian literature, psychology, Fyodor Dostoyevsky, Lyudmila Petrushevskaya, addiction

Patrik Lekeš, Constantine the Philosopher University in Nitra, Nitra – Slovak Republic, plekes@ukf.sk, <https://orcid.org/0000-0002-9466-1883>

Федор Достоевский, мастер психологического романа, в своих произведениях раскрывает „человека как тайну” и погружается на „дно человеческой души”. Одной из основных черт творчества Людмилы Петрушевской является изображение нарушения привычного хода жизни и выход за границы реальности.

¹ Статья разработана с поддержкой проекта III/5/2023 *Spisovatelia minulosti ako psychodiagnostici súčasnosti* (UGA, Constantine the Philosopher University in Nitra, Slovakia).

Психологизм в творчестве Достоевского исследуют разные учёные²: словацкие (Андрей Червеняк), чешские (Иво Поспишил, Йосеф Догнал, Ленка Одегналова, Франтишек Каутман), русские (Владимир Чиж, Валентин Семенов, Константин Баршт и др.) и американские (Луис Брегер). Червеняк анализирует сновидения (Červeňák 1999) и антропоцентризм в творчестве Достоевского (Červeňák 2002; Červeňák 2005), но антропоцентризм интересен и другим словацким ученым (смотри напр. Muránska; Koraničák); Поспишил рассматривает творчество Достоевского в работе о феномене сумасшествия в русской литературе (Pospíšil); Догнал сравнивает мотивы самоубийства в произведениях Достоевского и Леонида Андреева (Dohnal); американский психотерапевт Брегер исследует произведения Достоевского с точки зрения психоанализа и психотерапии (Breger); Чиж подчеркивает, что из всех героев русской литературы XIX в., у Достоевского наблюдается самое большое количество душевных расстройств (Čiž); Евгения Романова проводит психологический анализ произведений Достоевского „через рассмотрение психографических материалов его черновых записей” (Romanova 31); Александр Криницын упоминает, что „всех главных героев Достоевского в той или иной мере характеризует подпольная психология – оторванность и отчужденность от мира” (Krinicyн 230).

Петрушевская относится к тем авторам, которые смело и открыто показывают в произведениях обратную сторону человеческой жизни и общества. Изначально данное стремление писателей к психологизму сопровождалось волной консервативной критики, поэтому их творческий путь был нелегок (Kusá 168). Словацкие литературоведы Зузана Мочкова-Лоркова и Иван Посохин пишут, что Петрушевская начала стирать границы мысленных стереотипов в литературе и выходить за их рамки (Močková-Lorková, Posokhin 205–207).

Психологический аспект в творчестве Петрушевской анализирует Сания Давлетшина в статье о художественном психологизме писательницы на примере рассказа *Дом с фонтаном* (Davletšina 51–54); в работе Ферузы Муртазаевой (Murtazaeva 89–99), опубликованной в 2022 г., проводится сравне-

² Отбор упомянутых ученых обоснован заинтересованностью в психологическом направлении изучения творчества Достоевского. Основой выбора является тема, соединяющая избранные нами исследования. Из-за множества психологических подходов и их разновидности нельзя писать о каждом из них. О количестве исследований и читаемости произведений Достоевского говорят тоже Владимир Захаров (почетный президент Международного общества Достоевского), Игорь Волгин (президент Фонда Достоевского), Николай Подосокорский (старший научный сотрудник Научно-исследовательского центра „Ф.М. Достоевский и мировая культура” ИМЛИ РАН) и Павел Фокин (заведующий отделом „Музей-квартира Ф.М. Достоевского” ГМИРЛИ имени В.И. Даля) в интервью для журнала „Горький” (Griboedova, электронный ресурс).

ние психологизма в творчестве Петрушевской (русская современная проза) и Зульфийи Куралбой (узбекская современная проза).

Результаты первичного анализа текста показывают, что Достоевский уже в XIX в. в своих произведениях охарактеризовал симптомы, получившие научное описание лишь в XX в. Петрушевская зачастую вступает в интертекстуальный диалог с Достоевским: об этом пишут Марина Загидуллина (Zagidullina 24–28) и Ирина Скоропанова (Skoropanova 2013: 24–32).

В данной статье анализируются конкретные симптомы зависимости и их использование в произведениях Достоевского (*Неточка Незванова*, 1849) и Петрушевской (*Глюк*, 1999). Новизной нашей работы является сопоставление двух тематически и исторически различных произведений, поскольку, с точки зрения диахронической асимметрии, подобные исследования создают в литературной компаративистике новые, неограниченные онтологические отношения. Этого касается и статья Жоржеты Холаковой (Cholakova 29–36), сравнивающей Франсуа Вийона и Карла Гинка Маху – представителей двух разных народов, разных исторических и литературных эпох. Авторы, произведения которых анализируются в нашем исследовании, объединяют два фактора: страна происхождения (оба являются русскими авторами) и мотив наркомании. В отличие от исследования Холаковой, мы рассматриваем авторов одной национальной литературы в рамках диахронической асимметрии. Требуется уточнить, что эта тема у обоих авторов – тема вечная. Русские писатели, описывающие повседневную жизнь человека, его борьбу за жизнь и существование в неблагоприятной социальной реальности, анализируют мотивацию поступков человека и „диагностируют” человеческое поведение, эмоции, реакции на обстоятельства и т. п. Их целью является понять героя – человека до дна его души; эти, возможно, на первый взгляд, нерадостные диагнозы раскрывают самое человеческое, то, что есть в человеке, и тем самым, в процессе катарсиса, вызывают в читателе сострадание, понимание, терпимость, доброту к каждому персонажу. Эти ценности вневременны и универсальны.

Тема наркозависимости в литературе не нова – ее изучают такие ученые, как напр. Светлана Сотова (Sotova 136–152) и Ивонн Порзген (Pörzgen). Немецкий славист Порзген уделяет особое внимание современной „нарколите-ратуре” в культурных и литературных пространствах славянских стран. Сотова утверждает, что тема наркозависимости постоянно актуальна в рамках изображения социально-патологических феноменов в художественной литературе. Уже авторы-классики старались наметить эту тему в своих произведениях и рассматривать проблематику аддикции в литературе. Как отмечает Сотова, литературовед Иосиф Гольдфайн (Gol'dfain, электронный ресурс) говорит о том, что в литературе XIX века эта тема встречается лишь эпизодически, а в XX веке является более комплексной (цит. по: Sotova 137–147).

(Алкогольная) аддикция как психологическая проблема

Зависимость определяется как состояние, которое возникает повторяющимся потреблением конкретного наркотика. Причем выделяется применение периодическое (время от времени) или континуальное (Ondrejovič, Poliaková 8–9). Специалисты Академии медицинских наук в Англии добавляют, что почти все аддиктологические теории акцентируют внимание на способности наркотиков овладеть механизмами мозга, отвечающими за процесс обучения и запоминания, и поэтому очень часто у зависимых встречаются рецидивы (Horn 45).

Чешский психиатр Карел Нешпор определяет понятие аддикции согласно классификации МКБ-10³ как совокупность физиологических, поведенческих и когнитивных явлений. В комплексе всех данных явлений важную роль играет конкретное вещество – зависимый человек всегда прибегает к употреблению психотропных средств. Под влиянием аддикции любая деятельность и развлечения постепенно исчезают из жизни человека. Синдром зависимости всегда касается конкретного вещества, совокупности или категории веществ (Nešpor 9–10).

При описании наркозависимости ученые опираются на Международную классификацию болезней МКБ-10, в которой выделяют несколько основных симптомов наркозависимости:

- 1) непреодолимое желание употреблять определенное вещество – „craving“;
- 2) возникновение проблем с самообладанием;
- 3) абстинентный синдром⁴;
- 4) повышенная толерантность к определенным веществам;
- 5) пренебрежение своими потребностями и предпочтение применения вещества;
- 6) продолжение применения вещества, несмотря на то, что человек знает о негативном воздействии веществ, вызывающих привыкание (Nešpor 10)⁵.

³ Международная классификация болезней в 10 ревизии (МКБ-10) (Classification of Diseases in the tenth revision (ICD-10)) является стандартной диагностической методикой эпидемиологии, организации здравоохранения и диагностики заболеваний (ВОЗ).

⁴ Абстинентный синдром – состояние, проявляющееся из-за прекращения применения наркотиков. К симптомам относятся, напр.: бессонница, галлюцинации, неврологические расстройства и т.д. Синдром возможно рассматривать как совокупность соматовегетативных, неврологических и психических расстройств, развивающихся из-за прекращения действия этанола по причине вынужденной или добровольной отмены приёма алкоголя.

⁵ Перевод П.Л.

***Неточка Незванова* Достоевского (история зависимого скрипача)**

Первые главы *Неточки Незвановой* были опубликованы в журнале „Отечественные записки” в 1849 г., а вслед за ними – остальные главы произведения. Автор постоянно старался доработать историю главной героини, но в конце концов произведение издали незаконченным в 1860 году (Север 581).

В романе изображена жизнь Неточки Незвановой, причем важной частью произведения является описание детства главной героини. Огромное влияние на нее оказал Ефимов, ее отчим, у которого была алкогольная зависимость, в результате чего он оказался на социальном и моральном дне. На данный факт указывает также Лия Розенблюм (Rozenblûm XII): „Достоевский видел главную причину духовного краха Ефимова в социальных условиях”. Именно отчим Неточки является главным „пациентом” нашего (диагностического) анализа.

Ефимова считали талантливым скрипачом, у которого потеря мотивации и алкоголизм привели к нищете. Несмотря на все неприятности, Неточка его любила даже больше, чем собственную мать⁶. Трансформации в поведении Ефимова сначала сопровождались апатией и депрессией – признаками преобразования психического состояния человека. Это заметно в поведении и социальной среде:

Вскоре Б. заметил, что товарищем его все чаще и чаще начинает овладевать апатия, тоска и скука, что порывы энтузиазма его становятся реже и реже и что за всем этим последовало какое-то мрачное, дикое уныние. Наконец, Ефимов начал оставлять свою скрипку и не притрогивался иногда к ней по целым неделям. До совершенного падения было недалеко, и вскоре несчастный впал во все пороки. От чего предостерегал его помещик, то и случилось: он предался неумеренному пьянству (Dostoevskij 215).

В данном отрывке выявляется один из основных симптомов зависимости – предпочтение отдается алкоголю, а не хобби или деятельности, которая являлась неотъемлемой составляющей ежедневной жизни. Постоянно нарастает апатия и отвращение к скрипке. Также наблюдаются случаи потери самообладания и пробуждение агрессии:

Мало-помалу Ефимов дошел до самого крайнего цинизма: он нисколько не совестился жить на счет Б. и даже поступал так, как будто имел на то полное право. Между тем средства к жизни истощались [...] Ефимов как будто не хотел и заметить нужды своего товарища: он обращался с ним сурово и по целым неделям не удостоивал его ни одним словом. Однажды Б. заметил ему самым кротким образом, что не худо бы ему было не слишком пренебрегать своей скрипкой, чтоб не отучить от себя совсем инструмента; тогда Ефимов

⁶ С этим связаны симптомы созависимости, которые будут показаны в рамках анализа.

совсем рассердился и объявил, что он нарочно не дотронется никогда до своей скрипки [...] Другой раз Б. понадобился товарищ, чтоб играть на одной вечеринке, и он пригласил Ефимова. Это приглашение привело Ефимова в ярость. Он с запальчивостью объявил, что он не уличный скрипач и не будет так подл, как Б., чтоб унижать благородное искусство [...] (Dostoevskij 215–216).

Ефимов в полной мере осознает вредность алкоголизма и свое духовное падение, но вопреки всему, он не прекращает употребление алкоголя: „Тогда Ефимов, сквозь слезы и рыдания, проговорил, что он погибший, несчастнейший человек, что он давно это знал, но что теперь только усмотрел ясно свою гибель” (Dostoevskij 217). У Ефимова также начинают проявляться проблемы с обществом, связанные с употреблением алкоголя (в финансах и семейных отношениях), которое приводит к т.н. крейвингу⁷. Беспреданно он одалживал деньги, которые сразу тратил на алкоголь: „Ефимов тотчас же прожил данные ему деньги и пришел за ними в другой раз, потом в третий, потом в четвертый, потом в десятый, наконец Б. потерял терпение и не сказывался дома [...] Деньги прожиты, пропиты, братец” (Dostoevskij 219–220). Многолетняя зависимость отразилась тоже на внешности Ефимова:

[...] наткнулся в одном переулке, у входа в грязный трактир, на человека дурно одетого, хмельного, который назвал его по имени. Это был Ефимов. Он очень изменился, пожелтел, отек в лице; видно было, что беспутная жизнь положила на него свое клеймо неизгладимым образом (Dostoevskij 219).

Впоследствии алкогольная зависимость отчима Неточки лишь усугубляется: алкоголь выводится из организма быстрее и повышается частота принятия новой порции. В психике Ефимова начинают происходить отклонения, проявляющиеся в его поведении. Зависимость выявляется уже и на уровне физиологии (в виде покраснения кожи или тремора⁸):

Ефимов сконфузился, даже сробел сначала, отвечал бессвязно и отрывисто, так что Б. подумал, что он видит пред собою помешанного. Наконец Ефимов признался, что не может ничего говорить, если не дадут выпить водки, и что в трактире ему уже давно не верят. Говоря это, он краснел, хотя и постарался ободрить себя каким-то бойким жестом; но вышло что-то нахальное, выделанное, назойливое, так что все было очень жалко (Dostoevskij 219).

⁷ Крейвинг (от англ. *craving*) – особо сильное, страстное, неодолимое стремление, направленное на поиск и употребление психоактивного вещества.

⁸ Гиперкинез, или тремор (от лат. *tremor* – „дрожание”) проявляется дрожанием рук, подбородка, или ритмичном подергивании головы. Чаще всего тремор возникает из-за злоупотребления наркотическими веществами, алкогольными напитками или токсического отравления.

У Ефимова заметна одна из самых типичных причин зависимости – уход от проблем реальной жизни: „В часы сомнения он предавался пьянству, которое своим безобразным чадом прогоняло тоску его” (Dostoevskij 221). Достоевский все чаще описывает повторяющиеся эпизоды злоупотребления алкоголем: „по минутно ссорилась с мужем, который находил какое-то наслаждение мучить ее, и беспрестанно гнала его за работу. Но ослепление, неподвижная идея моего отчима, его сумасбродство сделали его почти бесчеловечным и бесчувственным” (Dostoevskij 222). Увеличивается степень агрессии к его первичной социальной среде, причем Ефимова интересует только собственная польза. Из-за того, что Ефимов начинает воровать у жены деньги на алкоголь, можно утверждать, что он постепенно опускается (все глубже и глубже) на моральное дно: „муж таскал у нее потихоньку все деньги, и она принуждена была часто отсылать вместо обеда пустую посуду тем, для которых работала” (Dostoevskij 222).

В поведении Ефимова очевиден переход от асоциального к антисоциальному поведению. Все, в том числе и близкие друзья, отказались от денежных займов для него: „сказал без околичностей, что денег ему не даст, потому что он их пропьет” (Dostoevskij 222). Ефимов ведет себя эгоистически, потребность в алкоголе приводит его к абсолютному социальному упадку: все – энергию, деньги, время – вкладывает в свою зависимость, и за его проблемы расплачивается его семья. Такие поступки довели Ефимова до нищеты – его уволили с работы: „Отчим не давал матушке ни копейки из жалованья, все проживал сам, пропивал и проедал [...] Его выжили из оркестра после полугодовой беспорядочной службы за нерадивость в исполнении обязанностей и нетрезвое поведение” (Dostoevskij 223). Социальные последствия алкоголизма у Ефимова еще больше усугубляют его зависимость. Ефимов уверен, что алкоголь помогает ему забыть и отвлечься от реальной жизни. К тому добавляются и обостряющиеся физиологические проблемы: „Ефимов стоял хмельной, начал кланяться чрезвычайно низко, чуть не в ноги, что-то шевелил губами и упорно не хотел идти в комнаты” (Dostoevskij 225).

Одним из наиболее явных симптомов зависимости – патологический интерес к алкоголю. Вещество играло важную роль в жизни Ефимова и из-за алкоголя он не был способен делать ничего другого, уделять время другим делам или семье. Водка представляла для него смысл бытия: „Отчим принес скрипку, но сначала попросил водки, сказав, что без этого не может играть. Послали за водкой. Он выпил и расходился” (Dostoevskij 222).

В генезисе зависимости у Ефимова наблюдается интересное явление – созависимость. Профессор по социальным наукам Марина Милушина рассматривает созависимость как психологическое состояние, для которого

характерны сильное волнение и экстремальная эмоциональная, социальная и иногда даже физическая зависимость от человека или предмета. Вследствие того такое явление можно считать патологическим, и оно влияет на все отношения созависимого человека (Milushyna 51). Молдавские специалисты-психологи Клаудия Влаику и Фелиция Аурика Хаиду добавляют, что человек, склонный к созависимости, намеренно ищет зависимых людей, а люди с проявляющейся в полной мере созависимостью являются эмоционально недоступными (Vlaicu, Haidu 85). Словацкие ученые Михаэла Шаврнوخова и Маркета Руснакова уточняют, что созависимые люди находятся в близких отношениях с зависимым человеком; кроме того, их психическое состояние – эмоции, мышление, переживание, поведение – находятся под влиянием зависимого (Šavrnochová, Rusnáková 67). Симптомы созависимости детально описал Достоевский:

Послушай, Неточка, – сказал он, – дай мне эти деньги, я тебе их назад принесу. А? ты ведь дашь их папе? ты ведь добренькая, Неточка? Я как будто предчувствовала это. Но в первое мгновение мысль о том, как рассердится матушка, робость и более всего инстинктивный стыд за себя и за отца удерживали меня отдать деньги. Он мигом заметил это и поспешно сказал: – Ну, не нужно, не нужно!.. – Нет, нет, папа, возьми; я скажу, что потеряла, что у меня отняли соседские дети [...] Ты добрая девочка, ты ангельчик мой! Вот дай тебе я ручку поцелую! (Dostoevskij 241).

Неточка готова ради отчима ввести маму в заблуждение. Ефимов осведомлен об этом, манипулирует Неточкой для получения денег на алкоголь: например, старается смутить Неточку или ввести ее в заблуждение, чтобы у нее появлялось чувство вины и она сразу отдала ему деньги:

[...] вынул из кармана купленный им пряник и начал шепотом наказывать мне, чтоб я более никогда не смела брать денег и таить их от матушки, что это дурно и стыдно и очень плохо; теперь это сделалось потому, что деньги очень понадобились папе [...] Неточка! – начал он дрожащим голосом, – голубчик мой! Послушай: дай-ка мне эти деньги, а я завтра же... Папочка! папочка! – закричала я [...] не могу! нельзя! Маме нужно чай кушать [...] – Так ты не хочешь? [...] так ты, стало быть, не хочешь любить меня? Ну, хорошо же! теперь я тебя брошу... Слышишь ли ты, злая девчонка? слышишь ли ты?... Папочка! – закричала я в полном ужасе, – возьми деньги, на! (Dostoevskij 242–250).

Ефимов уверен в любви Неточки, граничащей с обожанием, намеренно манипулирует падчерицей, потому что все его мысли – об алкоголе:

На! – закричал он, всовывая мне в руки деньги, – на! возьми их назад! Я тебе теперь не отец, слышишь ли ты? Я не хочу быть теперь твоим папой! Ты любишь маму больше меня! [...] Сказав это, он оттолкнул меня и опять побежал по лестнице. Я, плача, бросилась догонять его. – Папочка! добренький папочка! я буду слушаться! – кричала я, – я тебя люблю больше мамы! Возьми деньги назад, возьми! (Dostoevskij 251).

С определенной долей вероятности мы можем утверждать, что любовь и уважение Неточки к отцу вполне перерастает впоследствии в созависимость.

Проанализировав роман *Неточка Незванова*, в качестве основных симптомов зависимости у скрипача Ефимова мы определили следующее: трансформация в образе жизни и поведении, склонность к агрессивному поведению и насилию, потерю самообладания, которые приводят к изменениям в его социальной среде. В поведении данного персонажа заметны и такие симптомы, как регулярное злоупотребление алкоголем (он выпивал на протяжении нескольких лет), предпочтение алкоголя остальным делам, осведомленность о вреде вещества без прекращения потребления алкоголя. Среди признаков также выделяем т.н. крейвинг, ухудшение в анатомии и физиологии организма, постоянную потребность в алкоголе как решение всех проблем, асоциальное и антисоциальное поведение. На базе всех симптомов заметен абстинентный синдром.

Глюк Петрушевской (кривое зеркало жизни молодежи)

В творчестве Петрушевской присутствуют различные социально-патологические феномены, особенно ярко это прослеживается на примере описания жизни героинь. Герои произведений писательницы – обычные люди (чаще всего женщины) находящиеся „на дне”, в состоянии социальной эксклюзии – как правило, у них наблюдается наркозависимость, отклонения умственного развития или социопатические наклонности (Курко 342–343).

Скоропанова добавляет, что „используя «нейтральное письмо», Петрушевская художественно исследует «прозу» жизни, лишенной духовного начала и радости. Особое внимание уделяет феномену отчуждения, бездушию и жестокости в человеческих взаимоотношениях” (Skoropanova 2007: 134).

В жизни Петрушевской отсутствуют какие-либо обостренные социально-патологические кризисы или явления, связанные с наркозависимостью. Но, как утверждает Валерий Курко, на формирование личности писательницы негативное влияние оказали два факта: ее родители подверглись репрессиям и она воспитывалась в детском доме (Курко 342). Несмотря на то, что нет свидетельств об употреблении Петрушевской наркотиков, она в подробностях описывает зависимость человека от психотропных веществ.

История Тани, главной героини произведения *Глюк*, начинается с того, что она просыпается в своей комнате и видит т.н. Глюка⁹, который пришел испол-

⁹ Глюк (от нем. *glück* – „счастье”) – в произведении речь идет о сленговом выражении, обозначающем галлюцинации, вызванные наркотиками.

нить три желания Тани (получать более высокие оценки в школе, стать красивой и завоевать сердце Сергея). Услышав эти желания, Глюк говорит, что она умная и красивая, а также отмечает, что Сергей – алкоголик и ей такой парень не нужен. Тогда Таня озвучивает новые желания – дом на пляже, в котором будут жить ее одноклассники и там будет присутствовать достаточно еды и алкоголя, особенно пива. Глюк исполняет все желания с одним условием: Таня не сможет ни в коем случае спасти своих друзей. Если Таня не выполнит условие, то сразу потеряет право на желание и может оказаться в беде.

Дальше действие разворачивается в доме, в котором одноклассники Тани находят не только алкоголь, но и наркотики. Таня как „героиня” также находится под влиянием наркотиков. Постепенно следует несколько несчастных случаев: ссоры и невменяемое поведение гостей, в результате чего ночью дом сгорает. Когда Таня приходит в себя, она понимает, что находится в больнице. Она слышит, что в доме нашли обгорелые трупы и в живых осталась только она одна. Впоследствии у Тани появляется новое желание – сделать так, чтобы все опять ожили. В надежде осуществления задуманного, она нарушает условия договора с Глюком. В итоге, когда Таня действительно просыпается, она узнает, что вся история с Глюком оказывается только сном. Папа говорит ей, что грипп мог спровоцировать такой кошмар. Однако, к таким последствиям могла привести таблетка на дискотеке, которая описана в начале истории.

Этиология появления признаков интоксикации наркотиками заключается в желании экспериментировать. Поскольку в произведении описан только один случай употребления наркотиков, мы можем говорить не о наркозависимости как таковой, а лишь о признаках, возникших в результате применения конкретного вещества: „Вчера они с Анькой и Ольгой на дискотеке попробовали таблетки, которые принес Никола от своего знакомого” (Petruševskaâ, электронный ресурс). Таким образом происходит распространение наркотиков среди подростков. Несмотря на то, что нельзя точно определить наркозависимость у Тани, обращает на себя внимание тот факт, что она повторно воровала для того, чтобы у нее были деньги на пиво: „Таня любила пиво, они с ребятами постоянно покупали баночки. Денег только не было, но Таня их брала иногда у папы из кармана. Мамина записка тоже была хорошо известна” (Petruševskaâ, электронный ресурс). Видимое анти-социальное поведение, вызванное употреблением определенного вещества, можно отнести к симптомам начинающейся зависимости. В тексте произведения находят свое отражение желание и стремление к употреблению наркотических веществ и антисоциальное поведение (как нарушение моральных и правовых норм в обществе), что с точки зрения психиатрии также является следствием наркомании.

Во время тусовки в пляжном доме заметны признаки злоупотребления наркотиков у нескольких подростков. Например, импульсом для выпивки у Сережи является ссора с Катей: „Катя тихо ругалась с ним, когда он открыл бутылку и стал отпивать из горлышка” (Petruševskaâ, электронный ресурс). Антон, тоже член компании, хотел попробовать марихуану:

Антон спросил на ухо, нет ли травки покурить, Таня принесла папироски с травой, потом Сережка заплетающимся языком сказал, что есть такая страна, где свободно можно купить любой наркотик, и Таня ответила, что именно здесь такая страна, и принесла полно шприцов (Petruševskaâ, электронный ресурс).

Побуждение и сильное желание экспериментировать с наркотиками перерастает в одержимость. Такой вывод можно сделать на основе множества шприцов, которые находились в пляжном доме. Таня, очевидно, принесла не только марихуану, но и другие вещества, вызывающие зависимость. Таня не умела вводить наркотики внутривенно: „Она не умела колоться, ей помогли Антон и Никола. Было очень больно, но Таня только смеялась” (Petruševskaâ, электронный ресурс).

У Сережи начинают проявляться физиологические дефициты в организме и преобразования в восприятии окружающей среды:

Закружилась голова. Сережка странно водил глазами по потолку, а неподвижная Катя злым взглядом смотрела на Таню и вдруг сказала: – Я хочу домой. Мы с Сережей должны идти... Таня проговорила: – Тут я распоряжаюсь. Поняла, гнида? Иди отсюда! [...] У Сережки затекли глаза, были видны белки (Petruševskaâ, электронный ресурс).

Сережа падает в обморок, что провоцирует конфликт между Катей и Таней, который под влиянием наркотиков перерастает в ссору и впоследствии в драку. Одновременно усиливаются и физиологические признаки (неясная речь, неспособность дышать и др.) в организмах упомянутых персонажей:

Антон стал говорить что-то, лепетать типа „не бойсь, не бойсь”, зачем-то непослушной рукой заткнул Тане рот, позвал Николу помочь. Подполз и навалился пьяный Никола. Стало нечем дышать, Таня начала рваться, но тяжелая рука расплющила ее лицо, пальцы стали давить на глаза... Таня извивалась, как могла, и Никола прыгнул на нее коленями, повторяя, что сейчас возьмет бритву... Это было как страшный сон. Таня хотела попросить свободы, но не могла составить слова, они ускользали. Совсем не было воздуха и трещали ребра (Petruševskaâ, электронный ресурс).

У девушек проявляется склонность к агрессии. Очевидно, что наркотики усиливают неприятные чувства. Вещества, которые невозможно конкретизировать, т.к. не упомянуты их однозначные названия (кроме марихуаны),

искажают восприятие реальности у персонажей и вызывают галлюцинации. Все начинают вести себя асоциально:

И тут все вскочили с мест и обступили Таню, кривляясь и хохоча. Все открыто радовались, разевали рты. Вдруг у Аньки позеленела кожа, выкатились и побелели глаза. Распадающиеся зеленые трупы окружили кровать, у Николы из открытого рта выпал язык прямо на Танино лицо. Сережа лежал в гробу и давился змеей, которая ползла из его же груди. И со всем этим ничего нельзя было поделать... (Petruševskaâ, электронный ресурс).

Кроме агрессивного поведения увеличивалось тоже количество анатомических деформаций (цвет кожи и глаз). Змею на груди Сережи можно рассматривать как галлюцинации.

Симптомы, описанные в тексте, являются яркими признаками, проявившимися непосредственно после (иногда, как в случае Тани, однократного) употребления наркотиков, а не комплексными симптомами зависимости, на основе которых можно определить диагноз. Стоит заметить, что последствия злоупотребления наркотиков и признаки зависимости переплетаются. В основе симптоматики лежит сильное желание экспериментировать, в результате проявляются и другие разнообразные симптомы – асоциальное и антисоциальное (агрессивное) поведение, физиологические и анатомические симптомы, нарушение перцепции и поведения, галлюцинации и т. п.

Заключение

Материалом исследования послужили произведения Достоевского (*Неточка Незванова*) и Петрушевой (*Глюк*). Среди использованных научных исследований выделены как литературоведческие работы (Davletšina; Červeňák; Pospíšil и др.), так и психологические научные источники (Nešpor; Horn и др.).

Сопоставив симптоматику, описанную в художественной литературе, со сведениями, которыми располагает современная аддиктология, мы можем отметить сходства между проявлениями наркомании с точки зрения современной психологии и психиатрии и художественным изображением зависимости. Методом идентификации и сравнения художественного текста с психологическими научными трудами можно выделить большое количество симптомов зависимости или интоксикации наркотиками конкретных героев: для Ефимова из романа *Неточка Незванова* характерны изменения в образе жизни и поведении, склонность к агрессии и насилию, потеря самообладания, регулярность употребления алкоголя, крейвинг, асоциальное и антисоциальное поведение, созависимость (Неточка), продолжение злоу-

потребления алкоголем вопреки знаниям о его вреде, анатомические и физиологические признаки. В рассказе *Глюк* у Тани наблюдаются асоциальное и антисоциальное поведение, крейвинг, физиологические проблемы, галлюцинации; у Сережи – крейвинг, физиологические изменения, искаженное восприятие реальности, асоциальное поведение, галлюцинации, обморок; у Антона – искаженное восприятие окружающей среды, крейвинг, асоциальное поведение; у Кати – агрессивное и асоциальное поведение. Проведенный анализ показывает, что изображение наркозависимости в рассматриваемых произведениях является сходным с описанием тех же самых симптомов, сформулированных современной психологией и психиатрией.

Сравнение данных произведений позволяет сделать следующие выводы:

- 1) Достоевский уже в XIX в. мастерски описал процесс развития зависимости и ее симптомы, определенные современной наукой лишь на стыке XX–XXI вв.; Петрушевская как современный автор¹⁰ дала точную характеристику интоксикации наркотиками, которая может вести к зависимости. В настоящее время уже доступно огромное количество материалов, но психиатрические руководства с точным определением и деталями доступны только профессионалам.
- 2) Достоевский описывает только алкогольную зависимость, в то время как Петрушевская пишет о нескольких видах наркотиков, что связано с историческим контекстом, так как в XIX в. таких наркотиков не было¹¹.
- 3) Изображенная Достоевским зависимость является более комплексной, со всеми симптомами, мотивацией и процессом развития наркозависимости. Петрушевская гиперболизированно описывает острую интоксикацию, причем теряется реалистический образ зависимости. С одной стороны, анализ касается художественного текста, кажется, нереалистический образ зависимости является предсказуемым, но с точки зрения психологии и психиатрии описание Достоевского является более убедительным и реалистическим. Данный факт можно воспринимать как парадокс, так как в XIX в. (в эпоху, когда произведение было написано) научного определения наркозависимости еще не существовало.

¹⁰ Между изданием анализируемых произведений разница 150 лет.

¹¹ Исторический контекст дистрибуции и злоупотребления наркотиков является сложной и рассматриваемой темой. Об истории наркотиков как на территории современной России, так и во всем мире см. в работах Натальи Милешиной, Людмилы Потаповой и Татьяны Кильмашкиной (Milešina, Potapova, Kil'maškina 44–47), Ингрид Гупковой и Кристины Либерчановой (Hupková, Liberčanová), Яна Летавы (Lietava), Национальной медицинской академии США (National Academy of Sciences) и др.

- 4) Произведения Достоевского и Петрушевской в данном диалоге объединяет тема зависимости, с которой связаны социально-психологические проблемы молодежи. В восприятии Достоевского зависимость является собой комплексную и очень важную проблему. Петрушевская описывает потребность в употреблении наркотиков как естественную часть жизни современной молодёжи. Причиной таких проблем можно считать эмоциональную нестабильность, уединенность или недостаток любви. С определенной долей вероятности можем утверждать, что эту проблематику следует считать универсальной.

Библиография

- Breger, Louis. *Dostoevsky: The author as psychoanalyst*. New York, New York University Press, 1989.
- Ceher, Evsej. „Primečaniâ: Netočka Nezvanova”. Fëdor Dostoevskij. *Povesti i rasskazy*. Red. Elena Žezlova. Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury, 1956, s. 575–583.
- Červenák, Andrej. *Človek v literatúre (Dostojevskij a súčasná literárna veda)*. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1986.
- Červenák, Andrej. *Človek v texte: Dostojevskij a esteticko-antropologická koncepcia literatúry*. Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa; Spolok slovenských spisovateľov, 2002.
- Červenák, Andrej. *Dostojevského sny (eseje a štúdie o snoch a Dostojevskom)*. Pezinok, Formát, 1999.
- Cholakova, Zhorzheta. „Diachronic asymmetry as a comparativist problem”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 1, 2023, s. 29–36.
- Čiž, Vladimir. *Dostoevskij kak psihopatolog*. Moskva, Universitetskâ tipografiâ, 1885.
- Davletšina, Saniâ. „Masterstvo L.S. Petruševskoj v sozdanii hudožestvennogo psihologizma v rasskaze *Dom s fontanom*”. *Aktual'nye voprosy sovremennoj filologii i žurnalistiki*, 4, 2016, s. 51–54.
- Dohnal, Josef. „The topic of suicide seen by Dostoevsky and Andreev as an axiological question”. *Revitalizace hodnot: umění a literatura V*. Red. Josef Dohnal. Brno, Masarykova univerzita, 2021, s. 215–225.
- Dostoevskij, Fëdor. „Netočka Nezvanova”. Fëdor Dostoevskij. *Povesti i rasskazy*. Red. Elena Žezlova. Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury, 1956, s. 205–365.
- Gol'dfain, Iosif. „Ispytaem silu hudožestvennoj literatury”. *Literatura*, 6, 2001. Web. 26.07.2023. <https://lit.lsept.ru/article.php?ID=200100603>.
- Griboedova, Anna. „Čitaâ Dostoevskogo, mir stanovitsâ lučše”. *Gor'kij*, 2021. Web. 11.01.2024. <https://gorky.media/context/chitaya-dostoevskogo-mir-stanovitsyaluchshe/>.
- Horn, Gabriel, red. *Brain science, addiction and drugs*. London, Academy of Medical Sciences, 2008.
- Hupková, Ingrid, Kristína Liberčanová. *Drogové závislosti a ich prevencia*. Trnava, Trnavská univerzita v Trnave, 2012.
- Institute of Medicine of the National Academies. *Pathways of addiction: Opportunities in drug abuse research*. Washington, National Academies Press, 1996.
- Kopaničák, Ján. *Dostojevskij a dnešok*. Bratislava, Stimul, 1994.

- Krincyn, Aleksandr. *Súžetologiã romanov F.M. Dostoevskogo*. Moskva, Maks Press, 2017.
- Kupko, Valerij. „Petruševská Ludmila”. *Slovník ruskej literatúry 11.–20. storočia*. Red. Oľga Kovačičová. Bratislava, VEDA, 2007, s. 342–343.
- Kusá, Mária. „Ruská literatúra sovietskej epochy (1925–1985)”. *Ruská literatúra 18.–21. storočia*. Red. Anton Eliáš. Bratislava, VEDA, 2013, s. 143–168.
- Lietava, Ján. *Drogy v dejinách ľudstva*. Bratislava, Uniapress International, 1997.
- Lorková-Močková, Zuzana, Ivan Posokhin. „Súčasná ruská próza”. *Ruská literatúra 18.–21. storočia*. Red. Anton Eliáš. Bratislava, VEDA, 2013, s. 205–207.
- Milešina, Natal’â, Lúdmila Potapova, Tat’âna Kil’mâškina. „Otečestvennyj opyt bor’by s narkoprestupnosťú: ot Drevnej Rusi do imperskoj Rossii”. *Manuskript*, 1, 2019, s. 44–47.
- Milushyna, Marina. „Foreign studies of the codependency phenomenon”. *Humanities and Social Sciences*, 2, 2015, s. 51–61.
- Muránska, Natália. „Hudožestvennyj antropocentrizm F.M. Dostoevskogo i antropologičeskã èstetika”. *F.M. Dostoevskij: sostoãnie issledovanij i sovremennoe značenie*. Red. Lenka Paučová, Ivo Pospíšil. Brno, Masarykova univerzita, 2019, s. 79–96.
- Murtazaeva, Feruza. „Psihologizm kak stilevoe edinstvo v ženskoj proze russkikh i uzbekskikh pisatel’nic”. *InterScience*, 1, 2022, s. 89–99.
- Nešpor, Karel. *Návykové chování a závislost*. Praha, Portál, 2011.
- Ondrejkovič, Peter, Eva Poliaková. *Protidrogová výchova*. Bratislava, VEDA, 1999.
- Petruševská, Lúdmila. *Glúk*. Web. 25.06.2023. <https://petrushevskaya.livejournal.com/245077.html>.
- Pörzgen, Yvonne. *Berauschte Zeit: Drogen in der russischen und polnischen Gegenwartsliteratur*. Köln, Böhlau, 2008.
- Pospíšil, Ivo. *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století*. Brno, Masarykova univerzita, 1995.
- Romanova, Evgeniâ. „Psihografičeskij aspekt tvorčestva F.M. Dostoevskogo”. *Sistemnáã psihologiã i sociologiã*, 1, 2019, s. 31–46.
- Rozenblúm, Liã. „Povesti i rasskazy F.M. Dostoevskogo. Vstupitel’naã stat’ã”. Fëdor Dostoevskij. *Povesti i rasskazy*. Red. Elena Žezlova. Moskva, Gosudarstvennoe izdatel’stvo hudožestvennoj literatúry, 1956, s. III–XXXII.
- Šavrnochová, Michaela, Markéta Rusnáková. „Spoluzávislost’ v rodine s členom závislým od alkoholu”. *Sociálna patológia a intervencia sociálnej práce*. Red. Andrej Mátel, Lucia Janechová, Ladislav Roman. Bratislava, Vysoká škola zdravotníctva a sociálnej práce sv. Alžbety, 2011, s. 66–77.
- Skoropanová, Irina. „Problema zla v romane L. Petruševskoj *Nomer Odin, ili v sadah drugih vozmožnostej*”. *Filologičeskij klass*, 1, 2013, s. 24–32.
- Skoropanová, Irina. *Russkáã postmodernistskáã literatúra*. Moskva, Flinta: Nauka, 2007.
- Sotova, Svitlana. „Narkozavisimost’ kak ob’ekt hudožestvennoobraznogo osmysleniã v ruskoj proze”. *Naukoví zapiski HNPU im. G.S. Skovorodi. Literaturoznavstvo*, 2, 2016, s. 136–152.
- Vlaicu, Claudia, Felicia Aurica Haidu. „Co-dependency in intimate relationship – a learned behaviour”. *International Journal of Theology, Philosophy and Science*, 6, 2020, s. 82–89.
- Zagidullina, Marina. „Petruševskáã i Dostoevskij”. *Čelãbinskij gumanitarij*, 2, 2010, s. 24–28.

ELEONORA SHESTAKOVA

Мотив адюльтера в романе Анатолия Мариенгофа *Циники*: слом или продолжение традиций русского словесно-культурного процесса?

The motif of adultery in Anatoly Mariengof's novel *Cynics*:
The scrapping or continuation of the traditions of the Russian
literature-cultural process?

Abstract. *Cynics* as the poetics and worldview of imagism suggests, gives the impression of a kind of novel-rebellion against Russian literary culture that has developed since the era of Pushkin. This is despite the fact that Mariengof at the end of the 1920s, when predictably dominated by social-political issues, creates a novel about a love story, seemingly quite traditional for Russian literature. This novel is not only about a love story, however, but also about adultery, proposed almost as a norm in married life. This violates and partly as it were destroys the traditions developed by the Russian literary process in the sphere of motives. Love stories and adulteries are inscribed in the motif, gradually gaining strength, of marital unfaithfulness which increases the independent poetics in Russian literature. According to literary scholars, adultery has its origins in the prose of Pushkin, and Lermontov, and it is further developed by Leo Tolstoy. However, researchers have not paid enough attention to the genres of the romantic, secular novella of the 1820s–1840s, with Turgenev's works as another line of adultery, largely autonomous, experiencing the natural influence of the European medieval tradition. From this angle, the motif of adultery in *Cynics* has an “external” dimension, correlating with historical time, a catastrophic social-political situation, and internal literary history, as Veselovsky designated it. This naturally and inextricably connects the novel with the thickness of national and Western European literary meanings, images, types of heroes, and conflicts.

Keywords: Anatoly Mariengof, *Cynics*, the Russian literature-cultural process, adultery, external and internal histories of literature, Alexander Veselovsky

Eleonora Shestakova, Independent Scholar, Donetsk – Ukraine, shestakovanora2016@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0003-2000-9208>

Введение. Адюльтер, или супружеская неверность, измена, прелюбодеяние, – это чуткий маркер, быстро реагирующий на изменения, кризисы, требования, мечты, идеалы одновременно в различных сферах жизнедеятельности. Они объединяют разнородные области: от общественных инсти-

тутов, регулируемых правовыми, идеологическими, политэкономическими нормами, целесообразностями, до приватно-семейных, сокровенно-интимных пространств, сопряженных с эмоциями, чувствами. Литература это отражает, актуализируя своими особенностями и закономерностями. О такой природе брака, положении женщины, адюльтера, их отображении в словесности писал на рубеже прошлых столетий Александр Веселовский, размышляя о рыцарском культе любви:

[...] трубадуры начинали строить идеал женщины за пределами семьи и обычая. Искомая женщина не жена и не девушка, она непременно жена другого, она окружена всеми преимуществами, которые действительность не представляла – и, наоборот, лишена ее стеснений. Ей придана известного рода самостоятельность, которой она не имела на деле; [...] и она не только вольна располагать собою, но и к своему любовнику относится, как к вассалу, который добивается чести быть ее рыцарем; она не приносит более жертв, а сама требует жертвы и самоотвержения. Все прелести любви и красоты переносятся на этот идеальный образ (Veselovskij 92).

Показывая развитие института супружества, личности, любви, измен, их трансформаций в литературе, Веселовский указал на различие истории Тристана и Изольды, в которой тоже есть адюльтер, и основного „зерна сюжета” рыцарского культа любви:

[...] он поставил женщину на высоту, с которой она сдержанно снисходит, ей служат, ее молят, по ней безумствуют. Тристан и Изольда любят друг друга равносильно, увлеченные одной и той же силой. [...] сюжет дал, быть может, первый образчик любовного романа, а его искали. Тристан и Изольда остались в предании типами идеальных героев любви, но их заслонили другие, навеянные ими, Ланцелот и Женевера. [...] Книгу о Ланцелоте читали, чтобы любить по этикету, но ее читали и Паоло и Франческа в роковой для них час: книга *О Ланцелоте* была для них таким же откровением, как волшебное зелье, которое отведали на море Тристан и Изольда (Veselovskij 130).

Спустя более чем век после Веселовского, Даниэль Мендельсон написал статью с провокационным названием *Как неверность создала роман* (2019). Неизвестно, знаком ли Мендельсон с идеями Веселовского, но он начинает размышления с того же утверждения, которым русский филолог закончил работу *Тристан и Изольда* (1903): с *Божественной комедии* Данте, истории Франчески да Римини, которая с любовником „читала романтическую сказку о Ланселоте и Женевере” (Mendelsohn)¹. Мендельсон с легкой иронией подмечает: в момент чтения истории „Паоло наконец поцеловал Франческу”, „что касается того, что произошло дальше... Ну, вы знаете, что

¹ Здесь и далее перевод с английского на русский язык мой, если нет указаний в *Библиографии*.

они сделали после того, как «не читали дальше» (Mendelsohn). Затем он вполне серьезно утверждает, что адюльтер – исток и условие существования художественной литературы, точнее ее основного жанра, „немыслимого без супружеской катастрофы”, – романа:

Западная литература начинается, с одной стороны, с библейского семейного кризиса (Авраам, первый иудей, спит со служанкой жены) и, с другой стороны, со знаменитого сюжета греческого прелюбодеяния, заявленного в *Илиаде* Гомера, конфликт которой приводится в движение страстью между троянским царем Парисом и Еленой Троянской, что в итоге разрушает целый город. [...] прелюбодеяние и его ассоциации (верность, предательство, доверие, единство, домашность) стали полезными метафорами более крупных вопросов. [...] брак между выдумкой [художественной литературой – E.Sh.] и прелюбодеянием, по крайней мере, был успешным (Mendelsohn, электронный ресурс).

Русистам понятно: русский словесно-культурный процесс, в отличие от западноевропейского, не может без сомнений, оговорок искать, находить истоки художественного воплощения адюльтера в Античности – Средневековье – Возрождении. Но он не может и не быть в поле действия этой удивительной, но продуктивной связи литературного жанра романа и супружеской неверности, питающей словесность на протяжении нескольких веков. Примечательно, что Мендельсон естественно включает в единую типологическую линию романов об адюльтере и произведения эпохи расцвета русской литературы:

В то время, как социальные условности крепко держались на своем месте, то есть пока в битве между условностью и желанием было место для страсти, роман о прелюбодеянии процветал: *Анна Каренина* Толстого, сардонически названная „Эпоха невинности” Эдит Уортон и произведения таких авторов середины XX века как Фэй Уэлдон, Айрис Мердок и Мюриэл Спарк [...]. Времена изменились. Неудивительно, что в более простом с моральной точки зрения XXI веке великий предмет романа сместился с прелюбодеяния на идентичность: раса, класс, сексуальность, пол (Mendelsohn, электронный ресурс).

Аналогичные взгляды на происхождение и роль адюльтера, преимущественно в западноевропейской словесности XVIII–XX веков, в конце 1970-х годов высказаны Тони Тэннером в книге *Адюльтер в прозе. Соглашение и Трансгрессия* (1979, 2020):

Супружеская измена как явление обозначена в литературе с самых ранних времен, как у Гомера, и это [...] является порождающей формой Западной литературы, о чем мы уже знаем. Это – доминирующая особенность рыцарской литературы; и это становится главным предметом беспокойства в последних шекспировских пьесах [...]. Это появляется в таких жанрах, как драма Возрождения [...] (Tanner 12).

Понимая определенную условность, схематичность отношений романа и адюльтера, недостаточную изученность, обоснованность того, что Весе-

ловский называл *узлы сюжета*, их движение, необходимость системного исследования адюльтера, необходимо отметить следующие аспекты. Во-первых, неизменную продуктивность традиционного культурно-исторического, с доминированием социального фактора, подхода к прелюбодеянию. Во-вторых, важность для современного литературоведения, занимающегося вопросами жанров, мотивно-сюжетных комплексов, изучения адюльтера как самостоятельного, полноправного художественно-эстетического феномена, а не только в качестве части проблем, сопряженных с общими мировоззренческими, морально-нравственными, религиозными, социальными причинами, началось не так уж и давно. Это обуславливает общую актуальность предложенной темы.

Адюльтер в научно-исследовательской литературе на сегодняшний день перестал быть своеобразным белым пятном или тем, что трактуется с позиции этики, морали. Он рассматривается с различной степенью заинтересованности и с разных точек зрения в фольклоре, литературе XIX–XXI веков: от традиционных, направленных на общий анализ измены в контексте любовной истории, схем, поэтики женской/мужской неверности, жанрово-стилистических поисков до попыток выстроить типологию измены в советской кинематографии, использовавшей пьесы советских драматургов (Klimova; Varakina; Kločan; Fanina; Kučko). Но главный интерес сосредоточен на творчестве Льва Толстого (Kupreanova; Gornaâ; Gromova-Opuľ'skaâ; Solev; Surkova; Knapp; Gor'kovskaâ; Rešetov; Gureeva; Zaveršinskaâ; Babuškina; Šenol; Zakirov, Sayarova). Меньше внимания уделено произведениям Федора Достоевского (Kreknina; Knapp), Антона Чехова, отголоскам, перекличкам их мотивов с литературой XX века (Vasil'eva; Sinâkova; Šatin). Появляются работы об измене в прозе, литературном быту 20–40-х гг. XIX века (Polâkova; Kafanova), Серебряного века (Perepëlkin, Morozova; Šestakova), Владимира Набокова (Sienkiewicz; Kotin). Упрочился компаративный подход (Mel'nikova; Karimova, Mišina; Aktaj). Проводится анализ адюльтера с позиции методики преподавания словесности (Ûnusova, Ûnusov).

Активизируется внимание к адюльтеру и в западноевропейском, североамериканском литературоведении, хотя там наблюдаются несколько иные подходы, методы, аспекты. Прелюбодеяние осмыслено в широком проблемном контексте и на разнообразном художественно-литературном материале (Overton; Leckie; Amman; Tanenbaum; Fox; Whisman; Utell; Hamadallah; Markovits; Schwartz; Mendelsohn; Tanner; Pfeiffer; Deepika; Bowne; Pierce).

Теоретико-методологическая основа исследования. Кажется бы, что общая разработанность поэтики адюльтера позволяет быстро и просто найти ответ на вопрос, вынесенный в название статьи. Достаточно вычлени-

в системе национальной литературы тексты, в которых затронут адюльтер. Затем показать константные, вариативные, традиционные, новаторские аспекты поэтики супружеской неверности, которые есть, активизировались, маргинализировались, нивелировались, маркированы умолчанием, чрезмерно масштабированы в *Циниках*. Далее потребуются комментирование, обоснование причин такого изображения неверности автором – поэтом-имажинистом – в произведении о крупнейшей геополитической катастрофе XX века и ее последствиях: революции 1917 года в России.

Такая логика естественным образом подталкивает, с одной стороны, к сосредоточенности внимания на восприятии, осмыслении в романе слов, ситуаций и событий, сопряженных со становлением *нового мира* и *человека*, их конфронтации со *старым миром*, его героями, с другой – к таким известным произведениям русской литературы, как *Гроза* (1859) Александра Островского, *Дворянское гнездо* (1859), *Первая любовь* (1860), *Вешние воды* (1872) Ивана Тургенева, *Преступление и наказание* (1866), *Подорожники* (1875) Достоевского, *Анна Каренина* (1877–1878), *Крейцерова соната* (1890) Толстого, *Драма на охоте* (1884), *Анна на шее* (1895), *Дама с собачкой* (1899) и пьесы Чехова. Если постараться вписать *Циников* в ряд этих и других произведений об измене, то может показаться, и вполне убедительно, что Мариенгоф манифестированно ломает ключевые традиции русского словесно-культурного процесса, его основные типы конфликтов, героев. Вполне доказательной окажется и трактовка главных героев *Циников* в системе координат, предложенной первым издателем романа в СССР – Борисом Авериним и утвердившейся как основная в исследованиях, посвященных Мариенгофу:

[...] цинизм главного героя – историка Владимира состоит в том, что свою любовь он противопоставляет революции. [...] Правота Владимира – это правота философии стоиков, Эпикура, Паскаля, чеховского Рыгина, утверждающих, что счастье – внутри человека и не зависит от внешних обстоятельств. Весь же сюжет романа доказывает относительность этой истины (Averin 477).

Далее Аверин перечисляет измены Ольги – страстно любимой жены Владимира, обуславливая их сугубо объективными и вполне понятными обстоятельствами: необходимостью выжить в период революции, гражданской войны, разрухи, голода. Социально-политические условия таковы, что заставляют героев прибегнуть к циничному образу жизни. Это как раз та ситуация, когда трагически ломаются общественные устои, что не может не отразиться в романе и адюльтере. Соглашаясь с социально-философской, отчасти литературной линиями, в которые исследователь вписал *Циников*, добавляя в них от себя античный кинизм, его развитие, эхо

в культуре либертинажа эпохи Просвещения, озадачусь пока одной проблемой. Возможно, понять то, что цинично-прямолинейная и отчасти робкая честность Ольги, признающей мужу в неверности [„... чуть не позабыла рассказать... [...] ... я сегодня вам изменила” (Mariengof 150)], – это проявление любви, заботы, уважения героини к себе, Владимиру, их отношениям в ситуации социально-политической, бытовой безысходности. Возможно, осмыслить, принять, пояснить, как это и делает Владимир, то, что жена изменяет, чтобы сохранить им свободу, жизнь, жилье, обеспечить материальное благополучие, вернуть ему место доцента в университете. Уяснить же причины, по которым Ольга, соблазняя мужа чужой грубой телесной красотой, неотступно подталкивает мужа к банальной измене с его горничной, невозможно.

В этом моменте и возникает комплекс проблем, не позволяющий остаться в рамках тех литературоведческих подходов, в которых преобладает „склонность рассматривать литературную эволюцию как некое зеркальное отражение исторического процесса” (Vipper 294). Под таким углом зрения художественное произведение, словесно-культурный процесс трактуются чрезмерно „пассивно и механистически” (Vipper 294). Это приводит к определенному упрощению, сведению сути художественного произведения к иллюстрации событий внешнего мира, на что указывал в 1980-х годах Юрий Виппер. Но это же в определенной мере провоцирует и упрощение смысла национального литературного процесса, о чем еще на рубеже XIX–XX веков размышлял Веселовский. Такой подход не позволяет увидеть и понять нормы, закономерности, связи, отношения, пределы, которые создает, развивает, оберегает, упрочивает словесно-культурный процесс в качестве своей „внутренней законности”, „ограничивающей личный, хотя бы и гениальный почин” (Veselovskij 24). Идея такого рода границ, одновременно разделяющих и соединяющих авторское творчество, произведение и основы, условия их согласованности, принципы существования в национальном словесно-культурном процессе, важна для понимания *Циников* и мотивного комплекса адюльтера. Особенно с учетом национального отношения к неверности, точнее ее отражению в литературе.

По мнению Ларисы Вольперт, которая в статье *План Пушкина „L'homme du monde” и роман Ж.-А. Ансело „Светский человек” (мотив „неверной жены”)* (1995) сформулировала основные теоретические положения для осмысления прелюбодеяния в русской литературе, необходимо учитывать следующее:

В отличие от французской литературы, в которой мотив адюльтера разрабатывается уже в прозе классицизма [...] и в нравоописательном романе конца XVIII – начала XIX вв. [...], в русской светской прозе конца 1820-х–начала 30-х годов тема супружеской невер-

ности остается как бы под запретом. „Табуированность” мотива адюльтера объясняется сложным комплексом причин (специфика национального самосознания, ригоризм нравственных норм, „неразрушенность” уклада) (Vol'pert 92).

Дальнейшая жизнь мотива адюльтера тоже не такова, как в западноевропейской словесности, на что обращает внимание Вольперт, подытоживая исследование:

[...] развитие русской литературы XIX в. предопределяет, в частности, и новую трактовку мотива супружеской неверности. По мере разрушения уклада все больше актуализируется „потанное” пушкинское решение, меняются представления и вкусы читательской аудитории, „неверная жена” вызывает все больший интерес. Следующий этап в разработке темы супружеской неверности, отмеченный разрушением табуированности мотива адюльтера, связан с именем Лермонтова [...] блистательное завершение „потанных поисков” Пушкина и лермонтовского новаторства мотив супружеской неверности получит в романе Льва Николаевича Толстого – *Анна Каренина* (Vol'pert 101).

Как видим, для понимания измены важны идеи общественно-литературного процесса и типологического ряда. Вольперт в качестве типологического ряда адюльтера и его ключевых точек трансформаций, задающих тенденции развития, обозначает авторов, произведения, без учета прозы, драматургии Островского, Тургенева, Чехова. С одной стороны, бесспорно, что Михаил Лермонтов, Лев Толстой – новаторы в национальной поэтике адюльтера, зачинателем которой, по верному мнению Вольперт, был Александр Пушкин. С другой стороны, это все же подталкивает к вопросу о том, почему многообразие измен, их поэтическое, социально-нравственное, философское видение и осмысление, изображение у Тургенева обойдено вниманием. Может быть, вследствие того, что страсть, овладевшая женатым мужчиной по отношению к юной незамужней соседке, и ее аморальное, но тоже продиктованное страстью поведение в *Первой любви*, равно как и откровенно циничный, чувственно-соблазнительный образ Полозовой, манера ее общения с мужем, любовниками в *Вешних водах*, не вписываются в идею неразрывной связи, развития художественной литературы и историко-культурного, социального процессов? Под углом зрения, предпочитающим социоцентричное, „иллюстративное” видение словесно-культурного процесса, без учета его особой природы, традиционность и новаторство Тургенева, равно как и любого автора, в решении мотива адюльтера трудно определить. Скорее всего, по этим же причинам и *Гроза* Островского, вызвавшая в свое время острую, длительную полемику литературных критиков, тоже отсутствует в типологическом ряду, намеченном Вольперт, хотя измена в пьесе, ее место в *большом тексте* (Сергей Бочаров) русской литературы – до сих пор не решенный литературоведением

парадокс. Отголоски этих адюльтеров обыграны в *Циниках*, но тоже парадоксальным образом.

Есть еще одно до сих пор продуктивное, несмотря на прошедшие четверть века с момента его представления, теоретическое обоснование мотива адюльтера. Оно разработано в рамках проекта Словарей ключевых мотивов словесности и со структурно-семиотических позиций. Юрий Шатин в статье *Муж, жена и любовник: семантическое древо сюжета* (Šatin), на что специально указывает Клаудио Наполи,

устанавливает повествовательные инварианты данного мотива (временное отсутствие мужа, появление персонажа, которому суждено стать любовником, падение жены). За этим следует разработка структурного древа вытекающих из этого мотива сюжетов, которые распределяются на шесть групп: 1) прощение любовника, 2) осмеяние любовника, 3) смерть любовника из-за несчастного случая, 4) убийство жены и любовника, 5) убийство (или самоубийство) одной жены, 6) убийство мужа [...] (Napoli 263, 264).

При всей тщательной разработанности схем адюльтера Шатиным и Вольперт, есть несколько концептуальных аспектов, упущенных из-за стремления к обобщенной точности с нивелированием внутренней законности границ национального литературного процесса, по Веселовскому. Ситуации адюльтера, представленные в *Циниках*, явно „не укладываются” в схему обычной неверности, которая ни разу не воспринимается героями, персонажами в качестве *морального падения*. Муж не только не отсутствует, не догадывается, не знает об изменах жены, но провожает и сопровождает ее на любовные свидания, кроме интимных моментов. Любовники Ольги не осмеиваются, не наказываются, не прощаются Владимиром за связь с женой, а воспринимаются, оцениваются как интересные, образованные/пошлые, интеллектуально недостойные собеседники. Самоубийство, задуманное Владимиром после первой измены жены, не осуществляется по эмоционально-рассудочной причине: брезгливость к месту, куда должно было упасть с крыши его тело. Равно как и Ольга стреляется не из-за моральных мук, раскаяния, обусловленных адюльтерами. Она сама провоцирует мужа на измену и реагирует на нее соответственно:

[...] найдя кровать пустой, вернулась к Марфушину чуланчику и, постучав в перегородку, сказала: – Пожалуйста, Владимир, не засыпайте сразу после того, как „осушите до дна кубок наслаждения”! Я принесла целую кучу новых стихов имажинистов. Вместе посмеемся (Mariengof 166).

Следовательно, разработанную литературоведами методику анализа адюльтера необходимо учитывать, понимая, что *Циники* все же не „укладываются” ни в традиционное осмысление прелюбодеяния, ни в многообразие

его художественно-литературных вариантов. Хотя необходимо учитывать связь, диалог романа с национально-литературной традицией, на фоне которой оказываются наиболее явными нормы и сломы. Теоретико-методологическая принципиальность вопроса, сформулированного названием статьи, равно как и поисков ответа на него, наиболее очевидны и актуальны на пересечении двух контекстов. Во-первых, есть внешняя, по Веселовскому, литературная история, укорененная в общей истории, сродненная „со вкусом времени”. Это хрестоматийный аспект существования литературного произведения, сопряженный с представлением о нем как о своеобразном зеркале социально-культурных, идеологических, политэкономических, национально-государственных, религиозных, повседневных процессов. Во-вторых, есть внутренняя, идущая всегда „параллельно”, литературная история: „история изменений, которым подвергались ее типы в среде, их усвоившей и сделавшей их выразителями своих настроений. Проследить это внутреннее развитие – одна из заманчивых задач [...]” (Veselovskij 126). Добавлю: особенно на примере *Циников*, которые кажутся оторванными, а то и противостоящими традициям русской литературы, по крайней мере, в плане любовной истории и адюльтера.

Основные цели и задачи статьи. Несмотря на то, что роман Мариенгофа впервые был издан в Берлине в 1928 г., а в СССР в 1988 г., он так и не стал предметом последовательной и системной заинтересованности литературоведов. В 2000–2010-х годах *Циникам* были посвящены статьи, диссертации, книга финского русиста Томи Хуттенена. Роман рассматривался в них преимущественно в социально-политической системе координат, с позиции поисков имажинизма, как часть русского, европейского модернизма (Šipenko; Russkij imažinizm; Huttunen; Bazanov; Isaev; Belaš; Murtazina). К началу 2020-х годов внимание к *Циникам*, как и личности, творчеству Мариенгофа, стало ослабевать. Это привело отчасти к застывшему, специфически одномерному, излишне политизированному толкованию сложного произведения, к стремлению рассмотреть его в контексте борьбы *старого/нового миров*. *Циники* не были восприняты ни в 1920-х годах, ни впоследствии в качестве полноправного романа о любви. Одна из причин такого положения дел – непохожесть, инаковость романа по отношению к устоявшимся ценностным ориентирам русской классической литературы (Šestakova). *Циники* – демонстративное нарушение, разрушение морально-этических, нравственных традиций русской словесности, шаржирование, игнорирование ее принципов выстраивания образов *лучших, любимых* героев (Halizev), стержневых типов *слабых, лишних, маленьких людей, русского человека на rendez-vous*. Но как раз эта чрезмерность и заставляет озадачиться вопросами: что стоит,

проявляется через странность не только любви, семейных отношений, но и измен героев. Это желание автора и/или героев „забыть” свои литературно-культурные истоки? Или стремление упрочить их, а с ними и константность странности, столь характерной для русского человека и не только на rendez-vous, сопровождающем марьяжные настроения?

„В объятиях мужчины я получаю меньше удовольствия, чем от хорошей шоколадной конфеты”, или странности адюльтера в *Циниках*. В романе Мариенгофа много этически неприемлемых, скандальных историй и моментов, в том числе, связанных с адюльтером и телесностью, что было отмечено критиками, литературоведами: культивируемые автором, они притягивают к себе внимание. Это, с одной, явной, стороны. Есть и вторая сторона, скрываемая именно чрезмерным эпатажем. Ее сущность была сформулирована героем в пересказе их разговора с женой в 1924 г., почти накануне ее самоубийства, но так и оставшаяся незамеченной, упущенной: „Как-то я сказал Ольге, что каждый из нас придумывает свою жизнь, свою женщину, свою любовь и даже самого себя”, „чем беднее фантазия, тем лучше” (Mariengof 217). Владимир немедленно получает отклик на эту „дельную мысль”: „Я бы непременно придумала себя домашней хозяйкой”, если бы эту идею муж подсказал „несколькими годами раньше” (Mariengof 217).

Мариенгоф использует возможности выбранного жанра – дневник героя – и обусловленных им специфических кругозора, фиксации фактов, событий, идей. Он с помощью обостренно чувствующего, подмечающего нюансы, образованного, интеллигентного, рефлектирующего героя создает искривленный, изломанный до странности образ интимных, семейно-домашних сцен, отношений. Один из самых явных „изломов”, который на сюжетно-событийном уровне *как бы* естественен, предопределен мировосприятием, личностью Владимира, любовью героев, а также злободневными общественными вопросами, но который на уровне конфликта проявляет экзистенциальные проблемы отчуждения, неустроенности, заброшенности я, – отсутствие страсти, реальной эротики, телесности, предполагаемых прелюбодеянием. Это напоминает прием, использованный Достоевским в *Преступлении и наказании* (1866): Сонечка Мармеладова, ставшая *уличной*, ни разу не изображена за работой. Мариенгоф, с одной стороны, постоянно акцентирует чувственность Ольги, ее единственное признание в любви Владимиру после первой брачной ночи обусловлено плотскими моментами, хотя иронически прикрыто социально-бытовыми причинами. С другой стороны, автор в еще одной главе, посвященной супружеской беседе по душам, заставляет героиню почти в самом конце романа признаться мужу: „В объятиях мужчины я получаю меньше удовольствия, чем от хорошей шоколадной

конфеты” (Mariengof 216). Это ответ Ольги на обеспокоенность мужа ее продолжительным подавленным настроением, его попыткам найти выход, в том числе, через предложение „развратничать” (Mariengof 216). Оно очевидно связано с ее прежними изменами, но одновременно странно глухо, беспamięтно, учитывая характер Владимира, к недавно прозвучавшему признанию жены, тем более в сокровенно-сердечном разговоре, что она, повернившись время вспять, придумала бы себя домохозяйкою.

Такие задушевные разговоры мужа и жены, уважение, забота друг о друге – норма для ценностных ориентиров героев русской литературы. Характерны они и для ситуаций адюльтера, когда речь заходит о попытках либо спасти общественное положение, репутацию дома, семьи, либо понять супруга/супругу, их чувства, движущие мотивы измен (Владимир Одоевский: *Княжна Мими* (1834), Мария Жукова: *Барон Рейхман* (1837), Бернет: *Черный гость* (1850), Лермонтов: *Маскарад* (1835–1836), Толстой: *Анна Каренина*). Обсуждение супругами явной и принятой ими неверности нехарактерно для русского словесно-культурного процесса, если пока не считать *Вешние воды* Тургенева, но этого коснемся ниже. Наоборот, национальной литературе присуща естественно отрицательная реакция на прелюбодеяние, как это изображено в *Первой любви* Тургенева, *Грозе* Островского, первой строке *Анны Карениной*.

Мариенгоф, представляя своеобразную галерею любовных историй, взаимосвязанных с ними и *как бы* вполне самостоятельных адюльтеров, создает роман не о разврате, аморальности, естественности цинизма человека и мира, переживающих каскад политических, культурных, мировоззренческих, социально-повседневных потрясений, а об ином. Это роман о любви, которая не противостоит, не защищается и не защищает от катастроф внешнего мира, но есть красота чувственная и интеллектуально-интимная. Любовь, как ощущает ее Владимир после нескольких лет нескрываемых, демонстративных измен Ольги, может быть „гнусной, отвратительной, проклятой” и „более страшной, чем само безумие” (Mariengof 221, 222), но от нее невозможно избавиться. Адюльтер – это одновременно побег, поиски ускользающей, преданной красоты и медленное, утонченно жестоко-подлое убийство любви. В этом плане Мариенгоф и его герой традиционны: восприятие любви Владимиром проходит довольно-таки банальный путь. Он начинается с громкого, нарочито произнесенного перед братом признания беспечного блаженства, упоения всепоглощающим чувством любви, что подчеркивается, хотя явной самоиронией, поэтическими, штампами типа „я купаюсь в своем счастье, плаваю по брюхо, фыркаю в розовой водичке и в полном упоении пускаю пузырьки всеми местами” (Mariengof 132). Заканчивается он тоже традиционно – честностью с собою, осмыслением роли

измен в убийстве любви, обреченностью, экзистенциальным одиночеством героя, спешащего домой после выстрела Ольги:

Жалкий фигляришка! Ты заставил пестрым колесом ходить по дурацкой арене свою любовь, заставил ее проделывать сальто-мортале под брезентовым куполом. Ты награждал ее звонкими и увесистыми пощечинами. [...] Она звенела бубенчиками и строила рожи, такие безобразные, что даже у самых наивных вместо смеха вызывала отвращение. А что вышло? Зброшенная безумьем в небо, она повисла там желтым комком огня и не пожелала упасть на землю (Mariengof 224).

Кажется, что это традиционный конец преданной любви, отношений, не прошедших проверку чередой аморальных, включая измены, поступков, запоздалое прозрение героя, привыкшего эгоистично, комфортно жить за счет принятого им фактического проституирования жены. Другими словами – закономерно циничный финал циничного образа жизни. Так заканчиваются многие произведения русской и мировой литературы об изменах. Однако смещение внимания с любовной истории на адюльтер позволяет увидеть и связь романа с предыдущей литературной традицией, и новаторство Мариенгофа.

Необходимо учитывать, что в романе не одна любовная история, как это может показаться, если следовать за разбросанными по дневнику многообразными признаниями героя в любви к Ольге, а несколько, как и неверностей. Любовные истории, как и адюльтеры, взаимосвязаны, со-противопоставлены, образуют систему кривых зеркал, эхокамеры сложных взаимоотношений и главных героев, и как бы эпизодических персонажей.

Это истории отношений: Владимира и Ольги, которая в начале романа, временные рамки которого 1918–1924 годы, была невестой, а затем женой главного героя; Сергея – брата Владимира, археолога, большевика – и Ольги; нэпмана Докучаева и Ольги; Владимира и его давнишней прислуги Марфуши; Владимира и его соседки Маргариты Павловны фон Дихт. Часть любовных историй – подлинные истории искреннего чувства, надежды, счастья, заботы, мук, волнений, ревности, „во всей их простоте и глубине” (Veselovskij 130), как и положено роману о любви, уходящему корнями в рыцарский любовный роман, когда тема любви, „бедная эпическим содержанием”,

[...] вся отданная внутренней истории любви, собственно мужскому чувству, робкому, ноющему, доходящему до самозабвения, торжествующему, неистовому, часто рассудочному – морализирующему и виртуозному, всегда искусственному (Veselovskij 130).

Такова история любви Владимира к Ольге. Его дневник наполнен метаниями, парадоксальностью желаний, подобных тем, которые сформули-

ровал Валерий Брюсов в стихотворении *Да, можно любить, ненавидя...* (1911). Владимир испытывает не только нежную, полностью заполонившую его любовь к жене, но и любовь-ненависть, вожделение любимой и навязчивое, удушающее стремление избавиться от нее, даже через смерть Ольги, при этом же безумную жажду того, чтобы она выжила после неудачного выстрела в себя, и острое ощущение обреченности, оставленности после ее кончины.

Истории любви Сергея и Докучаева к Ольге внешне более спокойные, событийно наполненные приземленно-бытовыми заботами, но тоже подлинны и не менее драматически напряженные, доходящие до самозабвения, как и в случае с Владимиром. Сергей готов пожертвовать партийной карьерой, опускается до доноса на Докучаева ради любимой женщины, настоятельно и унижительно ищет свиданий с ней. Докучаев тратит огромные суммы на содержание не только Ольги, но водит в ресторан ее мужа, ведет с ним длительные душевные беседы. Сергей холост, ему некому быть неверным, не считая измены брату. Докучаев женат, у него восемь детей и в ближайшее время, по его признанию, ожидается еще один. Желая он не воспринимает в качестве уважаемой женщины, супруги. На прямой вопрос Владимира о том, женат ли он, отвечает утвердительно и так характеризует семейные отношения: „Баба землю ковыряет, скотину холит, щенят рождает. Она трудоспособная. Семейство большое. Питать надобно” (Mariengof 206). Материально семье не помогает [„Почто баловать!” (Mariengof 206)], жену нещадно бьет, даже беременную. Отношения с Ольгой не воспринимает как адюльтер, но как возможность через обладание красивой, умной, дерзкой женщиной, приобщиться к другому социально-культурному миру, путь в который ему был закрыт: „до 1914 года состоял в „мальчишках на побегушках” в большом оптовом мануфактурном деле” (Mariengof 187). В отношениях с Сергеем непонятно, кто был инициатором их связи, как проходят интимные встречи. С Докучаевым ситуация иная. Владимир обстоятельно описывает момент начала адюльтера Ольги и нэпмана, ее отношение к его физиологической неопрятности, интеллектуальной убогости. При этом он как бы мимоходом, но настоятельно проверяет чувства жены к нэпману, стремясь убедиться, что это лишь материально выгодная связь, а не забота, внимание, как к Сергею. Ему Ольга простила расстрел ее брата, воевавшего на стороне белогвардейцев, однако не простила доноса на нэпмана, выкрутившегося и на „полярных льдах” (Mariengof 214).

Показательно, что Ольга постоянно и различными способами подчеркивает в разговорах с мужем, а затем с Докучаевым, что она замужем, у нее есть муж и Сергей, которых она уважает. Но понимает и воплощает это уважение Ольга своеобразно. Например, сцена в ресторане: супруги и нэпман

обедают в зале, где параллельно с их деловыми переговорами об адюльтере происходит обыденная сценка торгов еще одного гостя и проституток, что откровенно комментируется героиней и тщательно, с интеллектуальным наслаждением, про себя переживается героем. Понятно, что такой нарочитый параллелизм историй неслучаен. Тотальный цинизм социально-повседневного мира оттеняет разговор-торг о первой ночи с нэпманом, их дальнейших отношениях. Героиня усугубляет всеобщий цинизм и произносит, понимая, что „Докучаев прекрасно чувствует, что [...] Ольга проигрывает битву“: „Докучаев, попросите счет. [...] Я обещала Сергею Васильевичу быть дома ровно в шесть” (Mariengof 190).

Это не единственная актуализация позиции уважения, порой странной, но настоящей заботы героини о Сергее и стремления заставить ревновать мужа: достаточно вспомнить сцену поездки за носками Владимира и Ольги в лютый мороз на Сухаревку. Ольга воспринимает Сергея не столько как любовника, сколько как еще одного мужа, члена семьи, что согласуется и с чувствами Владимира. Но это не свойственное для мотива, его вариантов смещение, совмещение, метаморфозы ролей, в данном случае мужа/любовника. Это именно странность адюльтера в *Циниках*, новый *узел сюжета*, если использовать понятие Веселовского, что тонко обозначается одной записью в дневнике. Владимир делает ее вскоре после случайной, вызванной чрезмерным употреблением алкоголя, унижением, ревностью по отношению к Сергею, измены с Марфушей: „Все семейство в сборе: Ольга сидит на диване, поджав под себя ноги, и дымит папиросой; Марфуша возится около печки; Сергей собирает шахматы. [...] Я выражаю опасение за судьбу родины...” (Mariengof 167). Здесь показателен еще один момент, обнаруживающий связь романа с предыдущей традицией. После таким образом (в стиле русской классической литературы и романов об измене, с акцентом на доверие, единство, заботу, домашность) артикулированной ситуации как бы обыденного семейного вечера, Марфуша без всяких пояснений исчезнет из повествования. Ее место займет просто прислуга. Через такие семантически нагруженные „мелочи”, нюансы, хранящие память *большого текста* (Бочаров) литературы, проговаривается легко прочитываемая схема типичного адюльтера: ревность, неприятие, безгливость, ощущение, осознание женой унижения от связи ее мужа-барина с прислугой и тактично молчаливое выдворение горничной из дома.

В романе несколько типов адюльтера. Это откровенные попытки незнакомой дамы, пришедшей на аукцион с мужем, детьми, навязать себя в содержанки Докучаеву, что со скандально-изящным вызовом комментирует Ольга, понимая: щедрость нэпмана прельщает не только ее. Это воплощенные в реальности пошлые сексуальные отношения: эпизодическая связь

Владимира и Марфуши. Через эти измены проявляется своеобразное любовование, ностальгия по родному для героев культурному миру. Это измены из-за социально-бытовой необходимости, как Ольги с Сергеем и Докучаевым. Причем каждый раз Ольге приходится брать в любовники странного в сексуальном плане, физически непривлекательного мужчину, а то и вовсе извращенца. Сергей с детства болен волчанкой, все его тело изрезано в поисках кожи, которую можно пересадить на лицо, постоянно разъедаемое болезнью, с 1919 года, после фронта, у него контузия, глухота на левое ухо, голова сильно трясется. Докучаев неопрятен в быту, руки после туалета моет только по настоятельному требованию Ольги, садист, как и Сергей, что ясно по намекам. Владимир филигранно выписывает разговор о жене Докучаева, о том, что она подплывает кровью после его побоев, замечая: „Вот если бы вы, Илья Петрович, мою жену... по щекам...” (Mariengof 206). Но тотчас как всегда получает ответ от Ольги:

– Ах, какой же вы дурачок, Володя! Какой дурачок! Садитесь на ручку кресла и нежно ерошит мои волосы: – Когда додумался! А? Когда додумался! Через долгих-предолгих четыре года. Вот какой дурачок. На ее грустные глаза навертывается легкий туманец. Я до боли прикусываю губу, чтобы не разрыдаться (Mariengof 206).

После этой сцены, без перехода, но в новой главе, герой описывает покупки в холодный зимний день и голодное, заставляющее людей стать каннибалами, трупоедами, время. Магазин наполнен гурмански, эстетически, в духе фламандской живописи: лососиной, зернистой икрой, балыком, поджаренными глухарями, индейками, швейцарскими сырами, свежими огурцами, редисом, зеленью. Покупки сопровождаются дидактическим замечанием мужа, выраженным в цинично-бестактном возгласе: „Ольга, вы собираетесь подумать о своей старости!” (Mariengof 207). Но, как обычно, немедленно следует показательная реплика жены. Она изначально не скрывает адюльтеров, но при этом виртуозно использует измены, точнее намеки на них, в традиционной для любовной истории, активизирующей схему рыцарского романа, функции – задеть, обидеть, проявить власть, унижить и наказать за унижение, оскорбление, непослушание, заставить ревновать: „Владимир, у меня тут работы на добрый час. Съездите за Сергеем. Его не было у нас три дня, а мне кажется, что прошли месяцы” (Mariengof 207).

Часть адюльтеров – произошедшая в воображении героя символическая измена: утонченные эстетические, чувственно-эротические наслаждения от созерцания посторонней прекрасной женщины. Первый раз это то ли еще жена, то ли уже вдова бывшего ротмистра Сумского гусарского полка фон Дихта, сидящего в тюрьме ВЧК в то время, когда его супруга уже вступила в связь с мужчиной явно плебейского вида: „Но кто же этот взьерошенный

счастливец с могучими плечами и красными тяжелыми ладонями? Он ни разу не попадался мне на нашей улице” (Mariengof 152). Второй раз – изящно-утонченная рука случайной воровки, которую в кармане своего пальто нащупывает Владимир на Сухаревке и за несколько шагов переживает подлинное состояние влюбленности, завершая эту любовную историю благородно: отпустив женщину. Мотив такого адюльтера, его финала вполне тривиален – ощущение нового желания, жажда красоты, наслаждения, игры, упоения чувствами, вожделение полноты свободы и удовлетворения чувственности, которые ждут от супружеской неверности:

[...] рука начинает сладострастно гладить мое бедро. Я боюсь обернуться. Я боюсь взглянуть в лицо с боттичеллиевскими бровями и ртом Джоконды. Женщина, у которой так узка кисть и так нежны пальцы, не может быть скуластой и широконоздрой. Я выпускаю руку воровки и, не оглядываясь, иду дальше (Mariengof 172).

Третий раз Владимир совершает мысленно, но вполне чувственно осязаемо, полноценную измену Ольге, когда та в первый раз торгуется с нэпманом. Снова это адюльтер с Маргаритой Павловной, которая превратилась то ли в содержанку, ищущую нового покровителя, то ли в проститутку, работающую с подругой в ресторанах. Владимир вначале не узнает прежнюю соседку, чьи интимно-сексуальные отношения несколько лет назад нечаянно подсмотрел через незанавешенное окно, но вновь очарован ее по-итальянски скульптурно утонченной красотой. Он мысленно произносит тираду, в которой соединились эротическое, эстетическое, интеллектуальное и социально-политическое начала:

Да ведь это же она! Маргарита Павловна фон Дихт! Прекрасная супруга расстрелянного штаб-ротмистра. Я до сегодняшнего дня не могу забыть ее тело, белое и гибкое, как итальянская макарона. Неужели же тот бравый постовой милиционер, став начальником отделения, выгнал ее на улицу и женился по меньшей мере на графине? У этих людей невероятно быстро развивается тщеславие. Если в России когда-нибудь будет Бонапарт, то он, конечно, вырастет из постового милиционера. Это совершенно в духе моего отечества (Mariengof 190).

Эти три (не)совершенные на практике жизни измены, но без сомнения произошедшие в пространстве *я*, чувств, самосознания героя, его дальнейших, подспудно, безостановочно развивающихся отношений с Ольгой и чувств к ней, – ключевые моменты, указывающие на связь *Циников* с предыдущей внутренней, по Веселовскому, историей литературы, точнее, мотивного комплекса адюльтера. Увидеть это возможно при внимании к повторяемым нюансам. Так, все интеллектуально-эротические прелюбодеяния Владимира, которые происходят *как бы* случайно и в самые кризисные, уни-

зительные для его семейной жизни, любви к Ольге моменты, изначально и неизменно сопряжены с Италией. Точнее, они сопряжены с ее восприятием, ролью в русской не только культуре, но и литературе.

Если вспомнить справедливую мысль Вольперт о пушкинской линии в судьбе литературного адюльтера, то может показаться, что Мариенгоф ломает это начало, воспринимая его опосредованно, через эхо отдельных моментов в *Герое нашего времени*, *Анне Карениной*. Но есть еще одна, если не полностью иная, параллельная, то вполне автономная линия, традиция в мотивном комплексе адюльтера, восходящая к малой прозе 1820–1840-х годов и прозе Тургенева, особенно *Вешним водам*.

Тургенев одним из первых в русской классической литературе создал образ одновременно: во-первых, деловой, хваткой, красивой, уверенной в себе, себялюбивой, развязной, циничной, сексуально соблазнительной, пользующейся этим роковой замужней женщины – Марии Николаевны Полозовой; во-вторых, адюльтеров, и не скрываемых от мужа, и совершаемых ради забавы, от скуки, для удовлетворения капризов властного, надменного я; в-третьих, психологически сложного, детального „препарированного” процесса и состояния соблазна, почти совращения застенчивого молодого человека. Полозова проста, резка в обращении, не пытается кокетничать, прямо называет свои недостатки и желания, как, кстати, это все делает и Ольга в *Циниках*. Полозова берет на себя типичную для XIX века мужскую гендерную роль, выступая в качестве любовника-соблазнителя, а не светской дамы, заводящей поклонников от скуки, ради репутации законодательницы мод. Но в эмоционально-психологическом рисунке образа Полозовой довольно-таки отчетливо обнаруживаются, если смотреть на него сквозь призму адюльтера, и черты дамы, рыцарской любви, воспетой трубадурами, о чем писал Веселовский. Она, как „искомая женщина”, относится к своим любовникам, включая Санина, и процессам их превращения в ее рыцарей, с позиции господина, а не вассала, как Вера по отношению к Печорину в *Герое нашего времени*. Так представленные Тургеневым отношения любовников нехарактерны для пушкинской линии и ее развития. В этом плане Тургенев продолжает и создает новое звено, направление в мотиве адюльтера, что подчеркивается еще и особым положением Италии в *Вешних водах*. В Италии Санин прожил несколько месяцев перед переездом во Франкфурт, знакомством с Джеммой, о чем он и говорит Полозовой. Его внутренняя связь с Италией сразу же ощущается и отмечается Полозовой через ряд прямолинейных вопросов: „А у вас, видно, особое влечение ко всему итальянскому? Странно, что вы не там нашли свой предмет. Вы любите художества? Картины? или больше – музыку?” (Turgenev 126). Не менее показательное то, что Полозова собирается уезжать по окончании дел, как она акцентиру-

ет в разговорах с Саниным, в Париж. Он тоже действительно несколько раз, сделавшись „вассалом” Полозовой, унижаясь, подлаживаясь под капризы ее мужа, произносит: „поскорей уехать в Париж, в Париж”. „А там – житье в Париже и все унижения, все гадкие муки раба, которому не позволено ни ревновать, ни жаловаться и которого бросают наконец, как изношенную одежду” (Turgenev 140, 142).

Париж в повести – отзвук и „след” пушкинской традиции супружеской неверности, что хорошо прочитывалось современниками Тургенева. Но здесь показательнее иные аспекты: во-первых, такого рода игра городами, жизненными пространствами – символами адюльтера характерна и для романтической, светской русской повести, как во *Фрегате „Надежда”* (1833) Александра Бестужева-Марлинского. Во-вторых, откровенное эротическое начало, сосредоточенность на этом внимания и циничность, властность Полозовой у Тургенева тоже восходят к западноевропейской внешней, внутренней историей литературы и их отзвукам в русской малой прозе первой половины XIX века [*Фрегат „Надежда”* Бестужева-Марлинского, *Антонио* (1840) Нестора Кукольника, *Княжна Мими* Одоевского]. На их особую связь и преемственность обратил внимание в работах 1920-х годов Лев Пумпянский. Он отметил, что память Средневековья, питающая „большую дорогу” европейской литературы, оказала – через „немецкую”, „французскую” школы – влияние и на Тургенева, заставив его в русском словесно-культурном процессе быть и „особняком, и продолжать старую русскую новеллистику” (Pumpânskij 489).

Внутренняя история литературного адюльтера, представленная русской новеллистикой 1820–1840-х годов, прозой Тургенева, так до сих пор и осталась особняком. Но эту линию „услышал” Мариенгоф, уловил ее тональности, узлы сюжета, конфликта, типы героев. Не случайно в *Циниках* сильны три культурных текста, к истории которых постоянно обращается Владимир: явно, действительно акцентированные Россия, Франция с ее Парижем и ускользающая, иллюзорно обозначенная Италия. Ольга изначально, последовательно соотносится с Россией и Францией, но никогда с Италией. Владимир, в отличие от тургеневского Санина, воспринял видения, аллюзии Италии и тщательно оберегал „свою” символическую Италию, ее красоту от малейшего прикосновения внешнего мира. Именно там он находит предметы для своих (не)состоявшихся в реальности измен как бегства в прекрасное, свободное, интимно-сокровенное пространство неверности – защиты от его собственной слабости, эгоизма и невыносимого бремени преданной любви к Ольге. Как не случайно, если смотреть с точки зрения *Вешних вод*, и то, что Маргарита Павловна носит фамилию немецкого дворянина фон Дихта. Санин так никогда и не смог вернуться после измены Джемме во Франк-

фурт, как впоследствии Владимир, после измены с Марфушей и (не)состоявшихся адюльтеров, не сможет вернуть Ольгу и не позволить ей пройти путь к самоубийству. Странные, состоявшиеся и (не)бывшие, адюльтеры героя Мариенгофа и реальные Ольги приведут к принципиально иным последствиям, нежели в *Демоне* (1839) Николая Павлова, повести Тургенева и их „эхе” в конце XIX века – *Анне на шею* Чехова. Ольга не может не стать самоубийцей, но, истекая кровью, перемешанной с ромом и шоколадом, признается мужу, благородно даря/возвращая ему право на его жизнь: „...знаете, после выстрела мне даже пришло в голову, что из-за одних уже пьяных вишен стоит, пожалуй, жить на свете...” (Mariengof 277).

Выводы. Ориентация на эпатаж, странность, инаковость задаются и развиваются ключевыми проблемами, мотивами романа Мариенгофа, в том числе, взаимосвязями любовной истории и адюльтера. *Циники*, что предполагает поэтика, мировидение имажинизма, производят впечатление своеобразного романа-бунта против русской литературной культуры, сложившейся с эпохи Пушкина. Мариенгоф, делая героев и персонажей последовательными, сознательными или же интуитивными циниками, фокусирует взгляд на табуированных деталях жизни, морально неприемлемых поступках. Автор создает произведение о трагическом периоде в истории России и личности, обреченной, не всегда удачно, этически приемлемо, достойно для себя, переживать социальные катаклизмы. Однако доминирующий социоцентричный подход позволяет лишь отчасти понять сущность любовной истории в романе и совсем упускает из виду адюльтер как самостоятельный феномен, по умолчанию относя его к общей циничности поведения героев. Это неверно и ограничивает возможности для анализа *Циников* в контексте русского словесно-культурного процесса с учетом влияний западноевропейского художественно-литературного и культурного процессов.

Мариенгоф на излете 1920-х годов, когда предсказуемо господствовала социально-политическая проблематика, создает вполне традиционный для русской литературы любовный роман. Это произведение о любящих людях, вынужденных, в силу давления трагических объективных обстоятельств, переживать череду катаклизмов. Это роман не только о любовной истории, но и об адюльтере, к тому же предложенном едва ли не в качестве нормы супружеской жизни, что нарушает и отчасти *как бы* разрушает традиции, выработанные русским словесно-культурным процессом в сфере мотивных комплексов. Это каскад словов. Его диапазон разворачивается от внимания к прелюбодеянию (что не совсем характерно для русской классической литературы, но развивается в романтической, светской новеллистике 1820–1840-х годов) до отсутствия скандала, морального неприятия, осуждения неверно-

сти и заканчивается советом героя жене: взять нового любовника, „развратничать”, что атипично для русского словесно-культурного процесса в целом.

Любовные истории, связанные с ними адюльтеры вписаны Мариенгофом в постепенно набирающий силу, создающий самостоятельную поэтику в русской литературе мотивный комплекс супружеской неверности. По мысли литературоведов, он берет истоки в прозе Пушкина, Лермонтова, развивается Львом Толстым. Однако исследователями недостаточно было уделено внимания жанрам романтической, светской повести, произведениям Тургенева как еще одной линии адюльтера, во многом автономной, испытывающей естественное влияние европейской средневековой традиции. Под таким углом зрения у мотива адюльтера в *Циниках* есть не только „современное” измерение, соотносящееся с историческим временем, катастрофической социально-политической ситуацией, но и внутренняя литературная история, как это обозначил Веселовский, естественно, неразрывно связывающая роман с толщей национальных и западноевропейских литературных смыслов, образов, типов героев, конфликтов.

Библиография

- Amman, Elizabeth. *Importing Madame Bovary. The politics of adultery*. Web. 06.05.2024. <https://link.springer.com/book/10.1057/9780312376147#bibliographic-information>.
- Averin, Boris. „Proza Mariengofa”. Anatolij Mariengof. *Roman bez vran'â. Ciniki. Moj vek, moâ molodost'*. Leningrad, Hudožestvennaâ literatura, 1988, s. 473–479.
- Bazanov, Mihail. „Vzglâdomistorika: glavnyj geroj romana A.B. Mariengofa «Ciniki» kak predstavitel' professional'nogo soobšestva svoego vremeni”. *Čelâbinskij gumanitarij*, 4 (29), 2014. Web. 06.05.2024. <https://cyberleninka.ru/article/n/vzglyadom-istorika-glavnyy-geroy-romana-a-b-mariengofa-tsiniki-kak-predstavitel-professionalnogo-soobščestva-svoego-vremeni>.
- Belaš, Ekaterina. *Žanrovaâ poëtika romanov A. Mariengofa*. Avtoreferat dissertacii kandidata filologičeskikh nauk. Moskva, 2021. Web. 06.05.2024. https://imli.ru/images/Diss_2021_Belash/Belash_avtoreferat.pdf.
- Bowne, Walter. „Don Quixote and Emma Bovary”. *Literary legends and the comic and tragic imitation of Art*. 13.12.2021. Web. 06.05.2024. <https://baos.pub/don-quixote-and-emma-bovary-77a4ce92034>.
- Čipenko, Galina. *Hudožestvennaâ proza A. Mariengofa 20-h godov*. Avtoreferat dissertacii kandidata filologičeskikh nauk. Moskva, 2003. Web. 06.05.2024. <https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/153774/0-741737.pdf?sequence=-1>.
- Deepika, Shekhawat. „The theme of adultery and sainthood in the select novels of Graham Greene”. *International Journal of Multidisciplinary Educational Research*, vol. 10, 3 (1), 2021, s. 119–123. Web. 06.05.2024. [http://s3-ap-southeast-1.amazonaws.com/ijmer/pdf/volume10/volume-10-issue3\(1\)/23.pdf](http://s3-ap-southeast-1.amazonaws.com/ijmer/pdf/volume10/volume-10-issue3(1)/23.pdf).
- Fanina, Marina. „Adyulter v otechestvennom kino: ot otpepli k koncu sovetskoj epohi”. *Vestnik VGIK*, 2 (28), 2016, s. 34–44. Web. 06.05.2024. https://journals.eco-vector.com/2074-0832/article/view/14704/ru_RU.

- Fox, Soledad. „Flaubert and Don Quijote: The influence of Cervantes on *Madame Bovary*”. *Paperback. Sussex Academic Press*, October 8, 2010. Web. 06.05.2024. <https://academic.oup.com/fmls/article-abstract/47/1/107/618304?redirectedFrom=fulltext>.
- Gor'kovskaâ, Natal'â. *Hudožestvennaâ fenomenologiâ èmocional'noj žizni v romane L.N. Tolstogo „Anna Karenina”*: styd i vina. Avtoreferat dissertacii kandidata filologicheskikh nauk. Volgograd, 2005. Web. 06.05.2024. <https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/154416/0-753190.pdf?sequence=-1>.
- Gornaâ, Valentina. *Mir čitaet „Annu Kareninu”*. Moskva, Kniga, 1979.
- Gromova-Opul'skaâ, Lidiâ. „A.S. Puškin u istokov *Anny Kareninoy*: Tekstologiâ i poëtika”. *Slavânskie literatury. Kul'tura i fol'klorslavânskikh narodov*. Moskva, Nauka, 1998, s. 162–171.
- Gureeva, Natal'â. *Poëtika romana L.N. Tolstogo „Anna Karenina”*: bessoznatel'noe, hudožestvennoe vremâ, cvetovaâ obraznost'. Avtoreferat dissertacii kandidata filologicheskikh nauk. Nižnij Novgorod, 2006. Web. 06.05.2024. <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/pojetika-romana-l-n-tolstogo-anna-karenina-bessoznatelnoe-hudozhestvennoe-vremja.html>.
- Halizev, Valentin. *Cennostnye orientiry russkoj klassiki*. Moskva, Gnozis, 2005.
- Hamadallah, Abdulkarim Musir. *The concept of adultery in selected American novels*. February 2013. Web. 06.05.2024. <https://www.iasj.net/iasj/download/e990241366672f4d>.
- Huttunen, Tomi. *Imažinist Mariengof: Dendi. Montaž. Ciniki*. Hel'sinki, Kafedra Slavistiki universiteta Hel'sinki, Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. Web. 06.05.2024. https://royallib.com/book/huttunen_tomi/imaginist_mariengof_dendi_montag_tsiniki.html.
- Isaev, Grigorij. „Arhetip èsteta v diskursah povestvovatelâ i liričeskogo geroâ A. Mariengofa 1920-hgodov”. *Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. Seria: Literaturovedenie, žurnalistika*, 1, 2015, s. 7–17. Web. 06.05.2024. <https://cyberleninka.ru/article/n/arhetip-esteta-v-diskursah-povestvovatelya-i-liricheskogo-geroya-a-mariengofa-1920-h-godov>.
- Kašanova, Ol'ga. „Avdot'â Panaeva meždu publičnymi ličnym prostranstvom”. *ILCEA*, 29, 2017. Web. 06.05.2024. <http://journals.openedition.org/ilcea/4296>.
- Karimova, Rimma, Galina Mišina. „Adúl'ter v russkoj i nemeckoj literature konca XIX v.”. *Vestnik TGPU*, 5 (211), 2020, s. 155–163. Web. 06.05.2024. <https://cyberleninka.ru/article/n/adyulter-v-russkoj-i-nemetskoj-literature-kontsa-xix-v>.
- Klimova, Marina. „Sûžetnaâ shema «velikodušnyj starik» i narodno-pravoslavnaâ duhovnaâ tradiciâ”. *Vestnik TGPU. Seria: Gumanitarnye nauki (Filologija)*, 3 (40), 2004, s. 90–94.
- Kločan, Anastasiâ. „Funkcionirovanie arhetipa «padšej ženšiny» v russkoj literature”. *Ruskaâ literatura. Filologičeskij aspekt*, 5 (13), 2016. Web. 06.05.2024. <https://scipress.ru/philology/articles/funktsionirovanie-arkhetipa-padshej-zhenshhiny-v-russkoj-literature.html>.
- Knapp, Liza. „Dostoevsky and the novel of adultery: *The adolescent*”. *Dostoevsky Studies, New Series*, XVII, 2013, s. 37–71. Web. 06.05.2024. <https://core.ac.uk/download/pdf/235190399.pdf>.
- Knapp, Liza. „Experts on *Anna Karenina*”. *OPRAH.COM*. 31.05.2004. Web. 06.05.2024. <https://www.oprah.com/oprahbookclub/experts-on-anna-karenina/all>.
- Kotin, Andrej. „Motiv grehovnoj strasti i supružeskoj nevernosti v romanah V. Nabokova *Korol', dama, valet i Kamera obskura*”. *Problemy istoričeskoj poëtiki*, 19 (3), 2021, s. 255–275.
- Kreknina, Lûdmila. „Transformaciâ sûžeta o «zloj žene» v povesti F.M. Dostoevskogo *Hozâjka*”. *Dergačevskie čeniâ – 2002. Russkaâ literatura: nacional'noe razvitie i regional'nye osobennosti: materialy VI Vserossijskoj naučnoj konferencii*. Ekaterinburg, 2004, s. 114–117.
- Kučko, Valeriâ. „Russkaâ dialektnaâ leksika s označením izmeny v lûbvi: semantiko-motivacionnyj aspekt”. *Slavânskij al'manah*, 3–4, 2017, s. 479–498.
- Kupreânova, Elizaveta. „Vyraženie èstetičeskikh vozzrenij i npravstvennyh iskanij L. Tolstogo v romane *Anna Karenina*”. *Ruskaâ literatura*, 3, 1960, s. 117–137.

- Leckie, Barbara. *Culture and adultery: The novel, the newspaper, and the law, 1857–1914*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1999. Web. 06.05.2024. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt173zmr5>.
- Mariengof, Anatolij. *Roman bez vran'â. Ciniki. Moj vek, moâ molodost'*. Leningrad, Hudožestvennâ literature, 1988.
- Markovits, Stefanie. „Adulterated form: Violet Fane and the Victorian verse-novel”. *ELH*, 81 (2), 2014, s. 635–661. Web. 06.05.2024. <https://www.jstor.org/stable/24475636>.
- Mel'nikova, Nadežda. *Arhetip grešnicy v ruskoj literature Koncaxix – načala XX veka*. Dissertaciya kandidata filologičeskich nauk. Moskva, 2011. Web. 06.05.2024. <https://www.philol.msu.ru/~ref/avtoreferat2011/melnikova.pdf>.
- Mendelsohn, Daniel. “How infidelity helped create the novel”. *Town & Country*, May 2, 2019. Web. 06.05.2024. <https://www.townandcountrymag.com/leisure/arts-and-culture/a27011169/how-infidelity-helped-create-the-novel/>.
- Murtazina, Dar'â. „Pereosmyslenie prozy A.B. Mariengofa v ruskoâzyčnoj žurnalistike: ot perestrojki do naših dnejj”. *Nauka i škola*, Web. 06.05.2024. <https://cyberleninka.ru/article/n/pereosmyslenie-prozy-a-b-mariengofa-v-russkoyazychnoy-zhurnalistike-ot-perestrojki-donashih-dnejj>.
- Murtazina, Dar'â. „Recepciâ prozaičeskich proizvedenij A.B. Mariengofa v ruskoâzyčnoj žurnalistike v 1926–1929-h gg.”. *Voprosy žurnalistiki, pedagogiki, âzykoznaniâ*, 39 (3), 2020. Web. 06.05.2024. <https://cyberleninka.ru/article/n/retsepsiya-prozaičeskich-proizvedenij-a-b-mariengofa-v-russkoyazychnoy-zhurnalistike-v-1926-1929-h-gg>.
- Napoli, Klaudio. „Slovar'-ukazatel' sūžetov i motivov ruskoj literatury i materialy. Zametki ob odnom sibirskom proekte”. *TSQ*, 39, 2012, s. 254–273.
- Overton, Bill. *The novel of female adultery love and gender in continental European fiction, 1830–1900*. Palgrave Macmillan, 1996. Web. 06.05.2024. <https://www.amazon.com/Novel-Female-Adultery-Continental-1830-1900/dp/0333614518>.
- Perepëlkin, Mihail, Kseniâ Morozova. „Apokalipsispo-russki: rasskaz A.K. Gol'debaeva *Gnomy* v kontekste ruskoj literatury rubeža XIX–XX vv.”. *Tekst. Kontekst. Intertekst*, 3 (42), 2020, s. 18–30. Web. 06.05.2024. <https://cyberleninka.ru/article/n/apokalipsis-po-russki-rasskaz-a-k-goldebaeva-gnomy-v-kontekste-russkoy-literatury-rubezha-hih-hh-vv>.
- Pfeiffer, Peter. „Genre, gender, and aesthetic evaluation of novels of adultery”. *Colloquia Germanica*, 52 (1/2), 2021. Web. 06.05.2024. <https://www.jstor.org/stable/26976016/>.
- Pierce, Catherine. „«Guilt is magical»: Adultery as poetic villainy”. *New Ohio Review. Winter Online Exclusive*. Web. 06.05.2024. <https://newohioreview.org/2017/05/20/guilt-is-magical-adultery-as-poetic-villainy>.
- Polâkova, Natal'â. „Motiv adûl'tera (nevernoj ženy) i ego rešenie v *Barone Rejhmane* M.S. Źukovoj”. *Russkij âzyk i literatura v polikul'turnom kommunikativnom prostranstve. Materialy Meždunarodnoj naučnoj konferencii. V 2-h častâh. Čast' II*. Pskov, Pskovskij gosudarstvennyj universitet, 2012, s. 324–329.
- Pumpânskij, Lev. *Klassičeskaâ tradiciâ*. Moskva, Âzyki ruskoj literatury, 2000.
- Rešetov, Dmitrij. *Romany G. Flobera „Madam Bovari” i L.N. Tolstogo „Anna Karenina”*: filosofovsko-èstetičeskoe osmyslenie problem samoubijstva. Avtoreferat dissertacii kandidata filologičeskich nauk. Magnitogorsk, 2005. Web. 06.05.2024. <http://www.dslib.net/literatura-mira/romany-g-flobera-madam-bovari-i-l-n-tolstogo-anna.html>.
- Russkij imažinizm: istoriâ, teoriâ, praktika*. Red. V.A. Drozdov, A.N. Zakharov, T.K. Savchenko. Moskva, IMLI RAN, 2005.

- Schwartz, Alexandra. „New kind of adultery novel”. *The New Yorker*, July 24, 2017. Web. 06.05.2024. <https://www.newyorker.com/magazine/2017/07/31/a-new-kind-of-adultery-novel>.
- Sienkiewicz, Martyna. „Motiv izmeny v „Zashite Luzhina” Vladimira Nabokova”. *Studia Wschodnioslowiańskie*, 17, 2017, s. 89–99.
- Sinâkova, Lûdmila. „Metamorfozy i snovideniâ v poètike povesti A.P. Čehova *Drama na ohote: fabula isûžet*”. *Izvestiâ Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta*, 3 (35), 2016, s. 14–22.
- Solev, Kosta. *Problema „duhovnoj” i „plotskoj” lûbvi v mirovozzrenii i hudožestvennom tvorčestve L.N. Tolstogo, 1850-1900 gody*. Avtoreferat dissertacii kandidata filologičeskikh nauk. Moskva, 2000. Web. 06.05.2024. https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_000302683/?ysclid=lvv4ozlzl1a575052424.
- Surkova, Žanna. *Poètika romana L.N. Tolstogo „Anna Karenina”: idilličeskie motivy i èshatologičeskaâ simvolika*. Avtoreferat dissertacii kandidata filologičeskikh nauk. Ivanovo, 2003. Web. 06.05.2024. <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/pojetika-romana-l-n-tolstogo-anna-karenina.html>.
- Šatin, Ūrij. „Muž, žena i lûbovnik: semantičeskoe drevo sûžeta”. *Materialy k „Slovarû sûžetov i motivov russkoj literatury”*: Vyp. 2. *Sûžet i motiv v kontekste tradicii*. Novosibirsk, 1998, s. 56–64.
- Šatin, Ūrij. „Tri Anny. Narratologiâ russkogo adûl'tera”. Ūrij Šatin. *Russkaâ literatura v zerkale semiotiki*. Moskva, Âzyki russkoj literatury, 2015, s. 122–128.
- Šenol, Ali Osman. *Problema „Rossiâ i Zapad” v romane L.N. Tolstogo „Anna Karenina”: istoriko-funkcional'nyj aspekt*. Avtoreferat dissertacii kandidata filologičeskikh nauk. Moskva, 2017. Web. 06.05.2024. <https://www.prlib.ru/item/1163329>.
- Šestakova, Èleonora. „Labirinty inakovosti v romane Anatoliâ Mariengofa *Ciniki*”. *Motyw inności w literaturach i kulturach slowiańskich*. Red. Ewa Pańkowska, Joanna Dziedzic, Anna Alsztyniuk. Lublin, Wydawnictwo Episteme, 2022, s. 109–151.
- Šestakova, Èleonora. „Poètika adûl'tera v hudožestvennom mire I.A. Bunina”. *Pivdennij arhiv. Filologični nauki. Zbirnik naukovih prac*, 84, 2020, s. 61–68.
- Tanenbaum, Michelle. „Staging a rewriting: *Madame Bovary* and the romantic interpretation of *Don Quixote*”. *Review of Japanese Culture and Society*, 18, 2006, s. 32–45. Web. 06.05.2024. <https://www.jstor.org/stable/42800225>.
- Tanner, Tony. *Adultery in the novel: contract and transgression*. Johns Hopkins University Press, Baltimore. Web. 06.05.2024. <https://muse.jhu.edu/book/72321>.
- Turgenev, Ivan. *Vešnie vody: Povesti. Stihotvoreniâ v proze*. Kiev, Rad. škola, 1988.
- Utell, Janine. „A language for two: Elizabeth Smart, George Barker, and writing adultery”. *CEA Critic*, 74 (2/3), 2012, s. 144–157. Web. 06.05.2024. <https://www.jstor.org/stable/44378476>.
- Ūnusova, Faniâ, Il'dar Ūnusov. „Razrešenie dilemmy «sem'â – lûbov'» v russkoj klasičeskoj literature”. *Culture and Civilization*, 8 (1A), 2018, s. 268–277.
- Varakina, Elena. „Mysl' semejnâ” i mesto hristianskih motivov v romane M. Kučerskoj „*Tetâ Motâ*”. Web. 06.05.2024. <https://st-hum.ru/content/varakina-er-mysl-semeynaya-i-mesto-hristianskih-motivov-v-romane-m-kucherskoj-tetya-motyâ>.
- Veselovskij, Aleksandr. *Izbrannye stat'i*. Leningrad, Hudožestvennâ literatura, 1939.
- Vipper, Ūrij. *Tvorčeskie sud'by i istoriâ*. Moskva, Hudožestvennâ literatura, 1990.
- Vol'pert, Larisa. „Plan Puškina «L'homme du monde» i roman Ž.-A. Anselo *Svetskij čelovek* (motiv «nevernoj ženy»)”. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*, 4, 1995, s. 87–103.
- Whisman, Albert. *Bovarysme beyond Bovary: From the psyche to the text*. Web. 06.05.2024. https://shareok.org/bitstream/handle/11244/319115/Whisman_ou_0169D_10728.pdf?sequence=1.

- Zakirov, Almaz, Albina Sayapova, Olga Andryushchenko. *The incident in forming adultery motif in the artistic structure of the novel „Anna Karenina” by Leo Tolstoy*. Web. 06.05.2024. https://revistapublicando.org/revista/index.php/crv/article/view/951/pdf_706.
- Zaveršinskaâ, Elena. „Francuzskoe prostranstvo v romane L. Tolstogo *Anna Karenina*”. *Sibirskij filologičeskij zhurnal*, 4, 2009. Web. 06.05.2024. <https://cyberleninka.ru/article/n/frantsuzskoe-prostranstvo-v-romane-l-tolstogo-anna-karenina>.
- Zaveršinskaâ, Elena. *Slovesnyj i telesnyj diskursy v romanah G. Flobera „Madam Bovari” i L.N. Tolstogo „Anna Karenina”*. Web. 06.05.2024. <http://www.dslib.net/teoria-literatury/slovesnyj-i-telesnyj-diskursy-v-romanah-g-flobera-madam-bovari-i-l-n.html>.

KINGA OKROJ

Преступление и наказание
в рассказе Улика Алексея Скалдина

Crime and punishment in Aleksey Skaldin's short story *Trace*

Abstract. The article is devoted to the discussion of structural elements and motifs in the short story of the Russian modernist Aleksey Skaldin entitled *Trace*. In his work, the writer reinterprets certain aspects from Fyodor Dostoevsky's novel *Crime and punishment*. It can be assumed that the two texts chosen for comparative analysis are marked by similar ideas (crime, punishment, Übermensch). The goal of the analysis is to underscore the shared and relevant contents of both literary works. The main character of Skaldin's *Trace*, Ivan Vyakhirev, is guided by the theory of the division of society into outstanding and ordinary individuals, similarly to Rodion Raskolnikov. Vyakhirev can be seen as a variant of Raskolnikov. Even though he does not know the book *Crime and punishment*, he "develops" Raskolnikov's theory. Vyakhirev wants to prove his own uniqueness, the final test being the murder of his old friend. Similar experiences and reasoning of the characters lead them, however, in completely opposite directions. Raskolnikov reevaluates his life and the views he held as he admits that he is not an outstanding individual above the law. Skaldin's *Trace* illustrates the reverse path of human personality development. Initiatory signs appear on Vyakhirev's path, but he is unable to see and use them, and he does not develop self-awareness. He rejects their power, embarking on a dark path. The interpretation of Skaldin's text through the prism of the ideas contained in *Crime and punishment* leads to an in-depth reading of the meanings and symbols hidden in *Trace* (including guilt, freedom, and the female figure).

Keywords: crime, punishment, Übermensch, esotericism, Skaldin, Dostoevsky

Kinga Okroj, University of Gdańsk, Gdańsk – Poland, kinga.okroj@ug.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0001-5705-4745>

„Человека убить просто”, – данную фразу произносит Никодим, главный герой романа *Странствия и приключения Никодима Старшего* Алексея Скалдина. Проблематика смерти занимает важное место в прозаическом творчестве этого малоизвестного русского младосимволиста. Мотив лишения человека жизни появляется как в опубликованном в 1917 году романе, так и в написанном одиннадцать лет спустя рассказе *Улика*¹. Особенность

¹ Рассказ был впервые опубликован в 1994 году в журнале „Русская литература” (Skaldin 493). Существуют разные стратегии прочтения данного произведения. Литературовед Та-

текста 1928 года состоит в том, что он содержит в себе реминисценции и отсылки к *Преступлению и наказанию*² Федора Достоевского. Улику можно рассматривать в контексте теории Родиона Романовича Раскольникова, согласно которой существуют „избранные” и „обычные” личности.

Скалдин – это творец Серебряного века. В своей статье *Вступительное Слово к исследованию о методологии искусства* он, как будто предсказывая свое будущее, пишет: „Лучше пережить годы отвержения, изгнания, чем изменить делу, служить которому призвала нас сама душа наша, наша сущность художников” (Skaldin 390). И действительно, долгие годы Скалдин был почти неизвестен исследователям. Творчество младосимволиста открывает для современных читателей американский литературовед Вадим Крейд³. Его начинание продолжает Татьяна Царькова. Именно благодаря стараниям русской литературовед в 2004 году в свет выходит первое собрание сохранившихся до наших дней текстов Скалдина. Он писал стихотворения, прозу для взрослых и юных читателей, занимался публицистикой. В связи с обвинениями и арестами писателя (Car'kova 2004: 405–421; Car'kova, электронный ресурс), многие из его текстов были потеряны. На основе того, что сохранилось, можно сделать вывод об интересе автора к тайным учениям. Это предположение подтверждают отрывки из воспоминаний и писем людей, лично знающих писателя, например, Александра Блока (Blok 307), Георгия Иванова (Ivanov, электронный ресурс), Сергея Троцкого (Trockiĭ 65).

По мнению современников, Скалдин – это посвященный в тайные знания, скрытый, начитанный и незаурядный человек. В своих текстах модернист прибегает к терминам, образам, мотивам и кодам, которые только на первый взгляд кажутся очевидными и понятными. На самом деле цвета, геометрические фигуры и формы предметов, а также имена и фамилии героев кроме основных значений скрывают в себе ряд глубоких смыслов, которые можно расшифровать, опираясь на эзотерическую символику.

В настоящее время *esoteric studies* понимается как система научных методологических принципов. Выделение эзотеризма в роли отдельной области исследований связано с деятельностью кружка Эранос, с трудами Ар-

тьяна Царькова интерпретирует текст, обращаясь к биографии автора и сосредотачиваясь на сказовой форме повествования. Рассказ Улика рассматривается с эзотерической точки зрения в монографии „*Мойте огнем и жгите водой*”. *Эзотерические мотивы в прозе Алексея Скалдина* (Okroj 329–342).

² *Преступление и наказание* впервые было опубликовано в журнале „Русский вестник” в 1866 году. На протяжении лет множество творцов заново поднимает и рассматривает в своих работах мотивы и образы из *Преступления и наказания*. Это, например, Поль Бурже (*Ученик*), Альбер Камю (*Счастливая смерть*), Франц Кафка (*Процесс*).

³ В конце XX века (в 1989 и 1990 годах) Крейд издал репринты романа Скалдина *Странствия и приключения Никодима Старшего* (Krejĭ 1990).

тура Лавджоя, Фрэнсис Амелии Йейтс, Антуана Февра, Воутера Якобюса Ханеграаффа (Lovejoy; Yates; Faivre; Hanegraaff). В литературоведении эзотеризм рассматривается как своеобразный „инструмент” для интерпретации текстов. Вдохновляясь эзотерическим принципом „познай самого себя”, творцы воплощают свои размышления и переживания на страницах произведений.

Некоторые прозаические произведения Скалдина кроме отсылок к тайному знанию содержат также намеки на моральные ценности героев. Главная мысль рассказа *Улика* сводится к рассмотрению идеи права на убийство. Кажется, что своим поведением и рассуждениями персонаж Иван Еремеевич Вяхирев повторяет вопрос Родиона Раскольникова: „Тварь ли я дрожащая или *право* имею?” (Dostoevskij 413).

Представленная в *Улике* и *Преступлении и наказании* проблематика, вероятно, берет свое начало в личных переживаниях как Скалдина (Саг'кова 2004: 493; Саг'кова 1994а: 181), так и Достоевского. Несмотря на то, что писателей разделяют десятилетия⁴, их объединяет похожая судьба – тюремный опыт. В 1849 году Достоевского арестовывают и приговаривают к смертной казни. Впоследствии приговор был заменен сначала каторгой, потом военной службой. Официальной причиной ареста было чтение и распространение письма Виссариона Белинского, в котором автор критиковал тогдашнюю русскую власть (Przybylski 252). Скалдин был трижды арестован (в 1922, 1933 и 1941 годах). Формальными поводами для задержки послужили обвинения в присвоении музейных ценностей, участии в контрреволюционной организации, а также доносы соседей. Можно предположить, что причиной арестов были не преступления писателя, а желание советской власти избавиться от „неудобного” культурного деятеля, мнения которого не совпадали с новой идеологией (Саг'кова 2004: 18–26; Саг'кова 1994b: 460, 465, 469). Довольно часто личные переживания художников находят свое отражение в их творчестве. Достоевский и Скалдин не являются исключением: в произведениях писателей скрыты автобиографические аллюзии.

Исходным пунктом *Преступления и наказания* и *Улики* является идея о том, что люди разделяются на две категории – исключительные и обык-

⁴ Николай Бердяев обращает внимание на значение творчества Достоевского для России и ее культуры: „«Достоевщина» таит в себе для русских людей не только великие духовные сокровища, но и большие духовные опасности. В русской душе есть жажда самосожигания, есть опасность упоения гибелью. В ней слаб инстинкт духовного самосохранения. [...] Творчество Достоевского говорит не только о том, что в русском народе заключены величайшие духовные возможности, но также о том, что этот народ – больной духом. Народу этому, духовно чрезвычайно одаренному, очень трудно дисциплинировать свой дух, труднее, чем народам Запада” (Berdiæv, *Mirosozercanie Dostoevskogo*, электронный ресурс).

новенные личности. Приверженцами этой теории становятся главные герои произведений Достоевского и Скалдина – Родион Раскольников и Иван Вяхирев. Своих персонажей авторы подвергают многочисленным испытаниям. В ходе повествования оцениваются поступки и моральный кодекс персонажей. Однако результаты данных „тестов” различны.

Свою теорию о двух категориях людей герой *Преступления и наказания* представляет в статье *О преступлении*. Знакомому Дмитрию Разумихину и следователю Порфирию Петровичу Раскольников такими словами объясняет свою идею:

Я только в главную мысль мою верю. Она именно состоит в том, что люди, по закону природы, разделяются *вообще* на два разряда: на низший (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей *новое слово*. Подразделения тут, разумеется, бесконечные, но отличительные черты обоих разрядов довольно резкие: первый разряд, то есть материал, говоря вообще, люди по натуре своей консервативные, чинные, живут в послушании и любят быть послушными. По-моему, они и обязаны быть послушными, потому что это их назначение, и тут решительно нет ничего для них унизительного. Второй разряд, все преступают закон, разрушители, или склонны к тому, судя по способностям. Преступления этих людей, разумеется, относительны и многообразны; большею частью они требуют, в весьма разнообразных заявлениях, разрушения настоящего во имя лучшего. Но если ему надо, для своей идеи, перешагнуть хотя бы и через труп, через кровь, то он внутри себя, по совести, может, по-моему, дать себе разрешение перешагнуть через кровь, – смотря, впрочем, по идее и по размерам ее, – это заметьте (Dostoevskij 256–257).

В своих рассуждениях также Вяхирев приходит к выводу, что существуют две группы людей – избранные и обычные. Первой все дозволено (у них есть полное право на преступление и убийство). Это объясняется особой ответственностью исключительных личностей – они отвечают за поддержание порядка в мире. Вторая группа людей – это обыкновенные или вредные для общества фигуры. Согласно герою *Улики*, они должны жить либо в послушании, либо умереть. В воспоминаниях Ивана Еремеевича о его военном прошлом эта идея принимает форму борьбы с врагом. Важное место в его памяти занимают сражения с китайцами в 1900 году. Вяхирев вспоминает убитых собственными руками людей, что вызывает у него стыд. Попеременно он то оправдывает свои поступки, то упрекает себя в преступлении. В герое кипят противоречивые эмоции. Его мысли балансируют между идентификацией самого себя как жестокого убийцы и убеждением, что он спаситель России. За свою службу Вяхирев получил награду – Георгиевский крест. В глубине души герой сомневается, достоин ли он полученного ордена:

[...] крест как будто и ни за что дали. Но китаец человек особый – он как вошь или муравей. Его только пусти, он живо расплодится и тебя без сумления съест. У меня вот,

к примеру сказать, ни одного детища не народилось, а у тех-то восемнадцати китайцев, может быть, у каждого стало бы по пяти. Целая деревня. Сосчитать – так через сто лет им уж и податься было бы некуда – разве только к нам в Тамбовскую или в Саратовскую. Вот какой враг. Не за то дали крест, что рубил, а за то, что от китайского нашествия Россию спасал (Skaldin 240)⁵.

В определенном случае немаловажную роль играет символика награды, отсылающая к христианскому сюжету. В центре ордена находится круглый медальон с изображением святого Георгия, поражающего змея. Согласно каноническим текстам, Георгий Победоносец – это святой, который спас царевну от дракона. Об этом повествует *Чудо Георгия о змие*⁶. Одним из возможных толкований этой борьбы является спасение христианской веры (Георгий) от язычников и неприятелей (дракон). В связи с этим в России Георгиевским крестом награждались военнотружашие, сражающиеся с врагом. Это награда за мужество и заслуги для страны. Полученный Вяхиревым орден свидетельствует не только о храбрости героя, но и помогает раскрыть его существенные проблемы, касающиеся этики и морали. Оказывается, что за душу Вяхирева борются противоположные силы света и тьмы, нравственности и порочности, пытаясь переманить его на свою сторону. В таком прочтении Георгиевский крест отражает борьбу добра со злом. Постепенно Иван Еремеевич начинает причислять себя к исключительным личностям, которым все позволительно.

Учитывая мотив оправдания преступления и права на убийство, следует признать, что в данном случае Вяхирев напоминает Раскольникова. Героев роднит похожая система ценностей. Исходя из предпосылки того, что существуют две категории людей, они включают себя в круг избранных. Однако здесь замечаются и различия. В случае Вяхирева именно „практика” и собственный опыт служат основой его убеждения. У Раскольникова наоборот – теория предшествует опыту. Тем не менее, оба героя нуждаются в осознанном подтверждении своей правоты. В результате протагонисты решаются на убийство.

Итак, в спокойной жизни Вяхирева появляется его старый знакомый Родивоныч вместе с двумя своими помощниками, названными в тексте рыжими. Появление этих персонажей обнаруживает скрытые донныне страсти

⁵ Здесь замечается ассоциация с монгольским нашествием и угроза смешивания крови. С этим связана также идея панмонголизма (объединение восточных народов в единое государство и угроза Европе, страх перед желтой расой), которую на русской почве развивал Владимир Соловьев (ср. Przebinda; Sołowjow).

⁶ Языковой прием анаграммы, примененный в заглавии *Улика*, отсылает также к другому святому – Луке, который является покровителем живописцев и врачей. Верующие просят его об освобождении от телесных недугов.

главного героя *Улики*. Данная встреча ставит перед ним трудную задачу – это проверка мировоззрения Вяхирева. Конфронтация со своими слабостями ведет к непредвиденным последствиям. Подсказкой становится здесь символика прозвища Родивоныч и его лексическая связь с Родионом Раскольниковым. Скорее всего, Родион – это форма просторечного имени Родивон. Не исключено, что это „говорящее” имя происходит от греческого слова *rodon*. В переводе на русский язык оно означает *розу* (ср. Petrovskij; Kubiak). Роза – это многомерный символ, обладающий рядом значений. Он, в частности, подразумевает вечность, смерть, жизнь, воскресение, мимолетность, невинность, тайну, душу, любовь и многое другое (Kopaliński 361–364). Роза – это также медитативный символ. Французский оккультист Элифас Леви объясняет:

[...] роза для посвященных была живым символом. Это воистину пантакль; форма ее циркулярна, венчик собран из сердцеобразных лепестков, гармонично прилегающих друг к другу; ее тона являются самыми гармоничными сочетаниями элементарных цветов; ее чашечка пурпурная и золотая. Мы видели, что Фламель, или, скорее, *Книга Авраама Еврея*, представляет ее как иероглифический знак исполнения Великого Делания [...]. Завоевание Розы явилось проблемой, предлагаемой инициацией науке [...] (Lévi, электронный ресурс).

Итак, существуют разные варианты истолкования символа розы, однако в каждом из них роза ассоциируется с мостом, связывающим человека с духовным миром.

В *Преступлении и наказании* антропоним Родион связан с убийцей. Главный герой романа Достоевского проверяет свою теорию, убивая Алену Ивановну и ее сестру Лизавету. Но одновременно Родион является и жертвой своей свободы воли. Подобное восприятие Раскольниковым мира и людей ведет его к преступлению. Он слишком погружен в свои мысли и фантазии, желая при этом доказать всем собственное превосходство и избранность. Из этого порочного круга выводит героя только Соня Мармеладова. Благодаря ей Раскольников смог смириться с поражениями, преодолеть слабости и раскрыть свой духовный потенциал. Лексический шифр антропонима Родивон появляется неслучайно и в тексте Скалдина. Здесь роза становится дополнением креста, закодированного в форме награды Вяхирева (Георгиевский крест). Как известно, из соединения этих двух символов получается эмблема розенкрейцеров. Орден Розы и Креста – это христианское братство, основанное в XVII веке (ср. Arnold; Cegielski; Prokopiuk; Sédir). Данное эзотерическое общество провозглашало необходимость как внутренней, так и внешней трансформации человека и мира. Это процесс постепенного духовного роста индивида, заключающийся в преображении и самосовершенствовании. Согласно розенкрейцерам фи-

зический план связан с духовным, а следовательно – одно пространство влияет на другое. Братья Розы и Креста огласили два манифеста: *Fama* (1614) и *Confessio* (1615) (Protas 15–16), в которых рассказывают историю духовного отца братства – Христиана Розенкрейцера. Важным являлся также написанный Иоганном Валентином Андреэ⁷ трактат *Химическая свадьба Христиана Розенкрейца* (1616). В *Dictionary of gnosis and Western esotericism* дается такое пояснение:

The *Fama*, the *Confessio*, and the *Chemical Wedding* reflected a worldview based upon an analogical apprehension of God and of the world on the part of man, based upon earlier esoteric sources and traditions in Western esotericism. The rose in this context reveals symbolic attributes similar to those of the lotus in the Far East. It unfolds on the surface of the Earth-Mother, while the mystic rose is an attribute of the *Mater Dei* (Mother of God) and of spiritualized matter. According to the *Zohar*, the rose is the symbol of God's presence in the world, which will bloom again in messianic times. Medieval iconography made its blossom the image of the Grail, the vessel in which Christ's blood was collected, and thus saw this flower as a symbol of regeneration. [...] Traditionally, the rose is also the receptacle of the fertilizing dew, symbol of the redemptive divine grace. [...] The similarity of the Latin words *rosa* (rose) and *ros* (dew) has led some to see in the Rose-Cross the alliance of the dew and the cross. If the rose is the point of juncture and flowering between matter and the divinity, it is normal for it to be situated symbolically at the center of the cross that unites heaven and earth. John Dee, in his *Monas hieroglyphica* (Hieroglyphic Monad), had argued that the cross is ternary (consisting of two straight lines plus their meeting-point), representing the Holy Trinity and the trinity of body, soul, and spirit; that it is quaternary, thus terrestrial; and that it is also quinary, the number five evoking the sacred marriage of spirit and matter (*Dictionary of gnosis and Western esotericism* 1010).

Из процитированного выше фрагмента следует, что роза и крест как символ братства розенкрейцеров связан с тайным знанием. Символизируя единство тела, души и духа, розенкрейцеровская эмблема отсылает к истинной реальности и представляет поэтапный рост человека – его стремление к совершенству и божественной полноте. Необходимым элементом посвятельного пути является соединение в человеке символов розы и креста. Поскольку истинное осознание смысла их единства зависит от индивида, суть символа могут раскрыть лишь восприимчивые к его действию личности (Прокориук 231).

Итак, перед главным героем Улики стоит задача – собрать воедино подсказки, встретившиеся на его пути. В рассказе роза и крест возникают как отдельные знаки посвящения. Вяхирев обладает уже символическим крестом⁸ – он тянет за собой багаж печального прошлого. Но дверь к духов-

⁷ Очень возможно, что Андреэ был также соавтором манифестов (ср. *Dictionary of gnosis and Western esotericism* 74).

⁸ Символ креста неоднозначен. Согласно трактатам английского герметиста Джона Ди, завуалированная символика креста связана со значениями единства и совершенства. Крест

ной трансформации остается для протагониста открытой. Ему необходимо лишь сделать шаг вперед – найти, осознать и прочувствовать в себе розу. И здесь оказывается, что Родивоныч появляется на пути Вяхирева неслучайно. Значения, зашифрованные в прозвище конокрада, ассоциируются именно с розенкрейцерской розой. Перед глазами читателя Родивоныч появляется в роли спасителя Ивана Еремеевича, напоминающего протагонисту о духовном плане и о скрывающемся в нем божественном начале. Вероятно, что старый знакомый дает Вяхиреву сигнал о том, что возможно искупление грехов. Кажется, однако, что Иван Еремеевич не понимает появившихся на его пути знаков и не замечает влияния Родивоныча. Герой не находит также в себе сил бороться за свою духовную жизнь.

В широком смысле визит конокрада и рыжих воспринимается как шанс на внутреннюю перемену Ивана Еремеевича. Гости просят мужчину помочь им принять решение. Вскоре становится ясным, что пришельцы – это „товарищи по воровству”. Их объединяют нечистые дела – продажа украденных лошадей. Проблемой являются деньги, которые, по мнению рыжих, несправедливо разделил Родивоныч. Именно Вяхиреву приходится судить, кто в данном конфликте прав. Быстро оказывается, что в герое *Улики* преобладают трусость, страх и сомнения. Когда Родивоныч уходит отдохнуть, Иван Еремеевич поддается влиянию и уверениям рыжих. Гости уговаривают его напугать конокрада, потом они втроем обдумывают план. Хотя бывший солдат не намеревается обидеть своего знакомого, ему не хватает сильной воли, чтобы воспротивиться рыжим. В результате все осложняется:

Вяхирев отворил дверь, просунул в темноту голову и правую руку со свечой. Родивоныч лежал лицом кверху и присвистывал носом. Вяхирев ступил в комнату. Родивоныч вдруг как вскочит прямо на ноги, да с такой силой, что оба каблука у него отлетели. Рыжие из-за Вяхирева будто кошки к нему – один за руку и другой за руку; один за горло и другой за горло. Родивоныч тряхнулся – оба они отлетели. Родивоныч сунул руку за голенище, и в руке у него блеснул нож. Вяхирев тут вспомнил старую драгунскую ухватку – вышиб одним ударом нож из руки Родивоныча, свечу в сторону, и сам на него навалился уж вместе с рыжими. Рыжие руки назад крутят, а он за горло ловит. Возились, возились – видят, не одолеть Родивоныча. [...] Попал тонкому рыжему под ногу вышибленный Родивонычев нож. Забыл рыжий, что они только побить хотели Родивоныча, подхватил нож и уже занес его над противником.

– Не надо ножом, – крикнул Вяхирев, – я его по-китайскому за такое место хвачу, что он сразу смирится.

отсылает к образу четырех стихий, соединенных одним источником. Этот центральный пункт относится как к духовному, так и физическому измерениям. Он символизирует первичную материю и мистическое начало вселенной. Точка пересечения, углубляя символику креста, скрывает энергию, необходимую для преобразования вселенной (Dee).

Освободил правую руку и действительно как хватит Родивоныча, даже хрипнуло, – дернул старый конокрад и, словно былинка, повалился на пол. Тонкий рыжий сгоряча все-таки ударил его ножом в шею. Кровь потекла на крашенный пол (Skaldin 243).

Все указывает на то, что военные раны Ивана Еремеевича являются стимулом к следующему преступлению. Несмотря на то, что убийство происходит в совсем других обстоятельствах, на этот раз Вяхирев окончательно теряет возможность искупления своих грехов. Он на практике проверяет свою теорию лишения человека жизни. Осознав, что произошло, Иван Еремеевич и рыжие пытаются скрыть следы убийства. Они придумывают план:

Выплеснул Вяхирев воду на пол, побежал опять в сени. Принес еще. Устроили потоп, взяли все трое тряпки и стали воду снова загонять в ведро. [...] Вынес первую воду Иван Еремеевич во двор, вылил в канавку; вынес второе, выплеснул и ведро поставил под водосточную трубу. Прислушался во дворе, запер калитку и дверь в кухню. Быстро сделали дело.

– Ну, – говорит мясник, – теперь мне его освежевать надо и в мешки распределить.

– Не режь, – возражает Вяхирев, – снова крови напустишь.

– И-и, вот, выдумал, – усмехнулся мясник, – дело привычное – я его так обработаю, что и капельки не выпустит. Свети в подполье. [...]

Смотрит Вяхирев и видит, как рыжий орудует Родивонычевым ножом, – впрямь мясник. Вышелушил ноги – принялся за руки, а крови не видать. Ну крови-то немного натекло. Только он сразу и в темноте не заметил. Сложил рыжий руки и ноги в один мешок, голову с туловищем сунул в другой (Skaldin 244).

Убийство превращается в резню. Здесь следует подчеркнуть, что в *Улике* лишение человека жизни происходит случайно, в то время как в *Преступлении и наказании* оно становится осуществлением задуманного раньше плана. К тому же Раскольников действует сам по собственной воле, Вяхирев – вместе с уговорившими его помощниками. Решения протагонистов зависят от уровня их интеллектуального развития, образования и социального опыта. Герой *Преступления и наказания* – это студент, выдвигающий спорные гипотезы. Он пишет также статьи морально-этического характера. Вяхирев – это бывший солдат с богатым жизненным опытом. Причем нет никаких признаков того, что он знает роман *Преступление и наказание*. Различающим оба текста аспектом становится также подход к телам убитых. Раскольников оставляет покойниц на месте и убегает с украденными предметами. Убийцы Родивоныча придумывают план, как им избавиться от всех уликов преступления. Рыжий расчленяет тело конокрада на части и прячет их в двух пакетах. Неизвестно, однако, что случилось с деньгами за похищенных лошадей. Тем не менее соучастники быстро покидают Ивана Еремеевича. Один пугается и уходит, другой уносит с собой мешок и оставляет его в зарослях. Вторым пакетом вынужден был заняться Вяхирев. Он прячет его около кладбища:

Идет Вяхирев через мост, на мосту опять девки и парни. Пляшут, потому что на мосту пыли меньше, а что была – смели метлой в речку. [...] Вяхирев шагу прибавил – и к кладбищу. Думает: „Брошу руки и ноги меж могил”. А на кладбище опять девки и парни – нельзя. Тогда он от кладбища взял влево, в кустики. Только кустики обманчивые: идешь к ним – они будто стеной стоят. Войдешь – оглянешься: все назад видно. Еще дальше пойдешь – опять то же. Не спрятаться. Вышел Вяхирев к краю кустарника, где проходит железная дорога, посмотрел за дорогу. По другую сторону в ключевом тупике картофель рос. И хоть весна была засушливая, но на влажном месте картофель ботву поднял, и большую. „Туда и положу”, – решил Вяхирев. Перешел через дорогу, забрался в картофель, да только напрасно: издали смотреть – земли под ботвой не видно, а войдешь в середину – со всех сторон гладит на тебя серая земля. Вытряхнул Вяхирев руки и ноги из мешка, разбросал их под ботву в разные стороны. Мешок свернул и домой почти бегом. Не задерживался. Рогожку и мешок они с Марьюшкой [женой Вяхирева – К.О.] поутру сожгли в печке. Марьюшка золу размешала, выгребла и в мусорную яму снесла. Сверху прикидала навозом (Skaldin 246).

Приведенный выше фрагмент напоминает аналогичную ситуацию из *Преступления и наказания*. Образ бегущего по городу убийцы с мешком в руке вызывает ассоциацию с Раскольниковым, пытающимся скрыть украденные у старухи-процентщицы драгоценности. После разговора с Никодимом Фомичом и Ильей Петровичем испуганный герой возвращается в арендованную комнату. Там Раскольников набивает свои карманы похищенными предметами. Затем, как будто в лихорадке, он бродит по улицам Петербурга. В голове Родиона Романовича кружатся разные мысли, идеи и варианты. Примечательно, что путь Раскольникова, так как и дорога героев *Улики*, ведет через мост. Первоначальный план персонажа *Преступления и наказания* заключается в том, чтобы избавиться от украденных вещей, – он хочет бросить добычу в воду. Тем не менее, он не решается на этот шаг:

Он [Раскольников – К.О.] бродил по набережной Екатерининского канала уже с полчаса, а может, и более, и несколько раз посматривал на сходы в канаву [...]. Но и подумать нельзя было исполнить намерение: или плоты стояли у самых сходов, и на них прачки мыли белье, или лодки были причалены, и везде люди так и кишат, да и отовсюду с набережных, со всех сторон, можно видеть, заметить: подозрительно, что человек нарочно сошел, остановился и что-то в воду бросает. А ну как футляры не утонут, а поплывут? Да и конечно так. Всякий увидит. И без того уже все так и смотрят, встречаясь, оглядывают, как будто им и дело только до него. [...] Наконец, пришло ему в голову, что не лучше ли будет пойти куда-нибудь на Неву? Там и людей меньше, и незаметнее, и во всяком случае удобнее, а главное – от здешних мест дальше. [...] Он пошел к Неве по В-му проспекту; но дорогою ему пришла вдруг еще мысль: „Зачем на Неву? Зачем в воду? Не лучше ли уйти куда-нибудь очень далеко, опять хоть на Острова, и там где-нибудь, в одиноком месте, в лесу, под кустом, – зарыть все это и дерево, пожалуй, заметить?” И хотя он чувствовал, что не в состоянии всего ясно и здраво обсудить в эту минуту, но мысль ему показалась безошибочною (Dostoevskij 108–109).

Окончательно Раскольников входит в пустой двор и прячет драгоценности под камнем. Чувствуя себя спасенным и в безопасности, герой *Пре-*

ступления и наказания продолжает вести с собой дискуссию. Интересно обратить внимание на характерные мысли Раскольникова. Уходя с места укрытия „добычи”, он говорит себе: „Все кончено! Нет улик!” (Dostoevskij 110). В таком же духе убежденный в своей правоте рыжий говорит Вяхиреву: „Потоп и надо устроить, [...] улик чтоб не было, ежели мильтоны придут” (Skaldin 244), – а Иван Еремеевич отвечает милиционеру: „и спрашивать вам меня нечего, потому как против меня улик нету” (Skaldin 247). Большинство деталей, содержащихся в тексте Скалдина, приводит к мысли о том, что Улика повторяет схему *Преступления и наказания*. На это указывает характерное поведение главных героев анализируемых произведений – их как будто сумасшедший путь, ведущий к укрытию доказательств вины, поиск подходящего места и переход через воду, а также мысли о совершенных преступлениях. Весь этот образ дополняет особый подход как Вяхирева, так и Раскольникова к уликам – их уверенность в сокрытии всех следов своих преступлений.

Вопреки ожиданиям Ивана Еремеевича, части тела убитого быстро обнаруживаются. Однако врач и следователь Мешковатов⁹ не в состоянии понять причину смерти покойника, так как рана на его шее оказывается несерьезной. Только читателю ясно, что Родивоныч „помер от вяхиревской хватки” (Skaldin 247). Скоро удастся установить также последнее место пребывания конокрада, и в дверь дома Вяхиревых стучит милиция. Поскольку Мешковатов быстро находит улики, Иван Еремеевич признается в убийстве. Бывший солдат оправдывается такими словами:

Он же [Родивоныч – К.О.] известный конокрад был – от него вся округа двадцать пять лет плакала. [...] Что вы о наказании – это я сам понимаю, [...] – но только это несправедливо. Самый большой злодей – вор: он человека разоряет. А если я от вора обчество избавил – оно, конечно, грех мой, но это понимать надо и не очень строго наказывать. Вот воров – я бы всех перестрелял (Skaldin 248).

Чувство вины отличает Раскольникова от Вяхирева. Герой романа Достоевского мучается, боится, блуждает по Петербургу и ищет для себя спасения. Сразу после убийства старухи его намерения являются эгоистическими – он хочет лишь спрятать украденное и избежать наказания¹⁰. Со временем Рас-

⁹ Фамилия следователя неслучайна. Прежде всего она отсылает к мешкам с частями тела убитого Родивоныча (Окroj 341). Данная фамилия связана также с глаголом „мешать”. В определенном контексте это слово может означать препятствия на пути Вяхирева – разоблачение его преступления.

¹⁰ Константин Мочульский пишет: „Он [Раскольников – К.О.] ждал казни от угрызений совести – ее не было. Но было другое: мистическое сознание разрыва с человеческой семьей. Убийца нарушил нечто большее, чем нравственный закон: самую основу духовного мира.

кольников осознает, что его теория об избранничестве – это ложь, а он сам обманывает себя. В данном процессе трансформации героя важно присутствие и влияние женщины. Духовные тревоги помогает герою пережить Соня, добровольно поехавшая за Раскольниковым в Сибирь¹¹. В душе Раскольникова наступает перелом – он испытывает духовное возрождение, желая искупить свою вину (ср. Gercij; Grossman; Evdokimov). Иначе данный процесс происходит в *Улике*. Здесь жена главного героя становится его помощницей – она вместе с ним скрывает следы преступления. В связи с тем, что соучастники Ивана Еремеевича (рыжие) бесследно исчезают, за убийство Родивоныча суждены были только Вяхирев и Марьюшка. В конце читаем:

Их рассказам о рыжих не поверили, но решили, что один Еремеич такого дела сделать не мог, – его приговорили на десять лет со строгой изоляцией, а Марьюшку за соучастие на шесть. Судьям Еремеич показался страшным человеком. Отбывать наказание перевели его в губернский город. [...] Но ведь нет никакого наказания: работай и в театр ходи. Вот только хозяйство разорили. Но и хозяйство ему [Вяхиреву – К.О.] не жалко. Он понял, что не то важно человеку, что в сундуках лежит, а чтоб хлеб на сегодня был. Без хлеба же он никогда не сидел. Руки у него были рабочие (Skaldin 248).

В тюрьме герой концентрируется лишь на удовлетворении своих физиологических потребностей. Свое наказание Вяхирев объясняет в материальных категориях – как физическое неудобство, которому следует подчиниться. В таком прочтении тюрьма принимает роль лишь внешнего ограничения. Бердяев подчеркивает, что первичная свобода существовала вне Бога¹² (она также неподвластна Ему). Такой ход позволяет русскому мыслителю объяс-

Закопав под камень украденные вещи, он вдруг задает себе вопрос: «Если действительно все это дело сделано было сознательно, а не по-дурачки, если у тебя была действительно определенная и твердая цель, то почему не посмотрел, сколько денег?». Гуманист-мечтатель потерпел крушение; в деле он проявил полную беспомощность; забоялся, наделал промахов, растерялся» (Močul'skij 248).

¹¹ Михаил Бахтин утверждает, что Раскольников начинает понимать свой поступок лишь на каторге: „Признав себя убийцей, герой еще не раскаялся нравственно, перед лицом Великого Господа Бога, перед людьми и перед своей совестью. «Он стыдится именно того, что он, Раскольников, погиб так слепо, безнадежно и глухо и глупо, по какому-то приговору слепой судьбы». Он и на каторге не раскаивается в своем преступлении, спрашивая себя: «Что значит злодеяние? Совесть моя спокойна». В финале романа Родион Раскольников берет в руки Евангелие. Произошло ли его Воскресение? Но то, что эта книга оказалась у него в руках, дает нам надежду на то, что Раскольников раскается нравственно. Сам Достоевский тоже надеется на это» (Bahtin, электронный ресурс).

¹² „Бердяев различает три вида свободы: первичную иррациональную свободу, т. е. произвольность; рациональную свободу, т. е. исполнение морального долга; и, наконец, свободу, проникнутую любовью Бога. Человеческая иррациональная свобода коренится в «ничто», из которого Бог сотворил мир. Это «ничто» не есть пустота; это первичный принцип, предшествующий Богу и миру [...]» (Losskij 271).

нить, что источником зла является именно меоническая (добытийственная) свобода. Данная идея становится исходной в осмыслении человеческого существования (Berdâev, *Filosofîa svobody*, электронный ресурс)¹³. Николай Лосский поясняет эту мысль следующим образом:

Она [воля – К.О.] свободна потому, что при сотворении личности Бог одаряет ее необычайной творческой силой, но не придает ей какого-либо эмпирического характера – ни добродетели, ни безнравственности, ни храбрости, ни трусости и т. д. У каждой личности свободно развивается свой собственный эмпирический характер или ее сущность (*essentia*) и выходит за его пределы в том смысле, что личность остается способной свободно вырабатывать характер снова. Сотворив нашу волю свободной, Бог никогда не совершает над ней насилие, потому что свобода – необходимое условие достижения личностью совершенной добродетели. Однако же оно обуславливает и возможность зла (Losskij 287).

В понимании Бердяева свобода связана с ответственностью за себя и других (это охватывает весь богочеловеческий мир). Именно поэтому поведение человека должно осуществляться на основе продуманных решений. Вопреки своей вере (в начале текста подчеркивается, что Вяхиревы были на богослужении) герой *Улики* не руководствуется в жизни принципами моральности. Оказывается, что убийство Родивоныча только утверждает Ивана Еремеевича в его рассуждениях о своем статусе избранного. Вяхирев доказывает, что миссия исключительных личностей – это „совершенствовать” мир, освобождая его от воров и нечестных лиц. Свобода воли и сила, использованные вне духовного контекста, превращают Вяхирева в пленника, преданного своим слепым теориям. Вероятно, эту идею Скалдин позаимствовал у Достоевского. Младосимволист пишет:

Достоевский всегда будет свидетельством тому, что верующему доступна вся глубина искушения отрицанием, что он не только знает о глубине, но и чувствует ее. Лишь над ним, сыном свободного Духа Божия, не властны искушения. „Сие есть искушения диавольские”, – говорит он. Ибо такова его вера. И как ясно на примере Достоевского видим мы всю полноту свободы человеческой воли, видим, что воля утверждается в вере (Skaldin 350).

Изображение поведения Вяхирева в „пограничной ситуации” позволяет Скалдину показать отличие истинной духовности от моральных убеждений. Встреча с Родивонычем и рыжими обнажает истинные черты и характер героя *Улики*. Он, избирая свой путь, впадает в эгоизм. Данную мысль подтверждают

¹³ Томаш Шпидлик утверждает, что истинную свободу человек испытывает только во взаимодействии с Богом: „Wolność jest chrystologiczna. Aby być naprawdę wolnym, trzeba rzeczywiście przekroczyć granice człowieczeństwa i stać się «boskim». Człowiek ma tę możliwość, jeśli odrzuca opętanie przez szatana i identyfikuje się z Chrystusem. Taki człowiek zostaje przebóstwiony, doskonaląc się zarazem jako człowiek” (Śpidlik 35).

слова самого Скалдина: „Грех я понимаю не как преступление против нравственности, а как противоречие смыслу нашего существования” (Skaldin 354).

Исходя из общей концепции о существовании двух категорий людей, Раскольников и Вяхирев приходят к различным выводам. Проверая свою теорию на практике, герои сталкиваются с рядом последствий, которые ведут их к крайне разным итогам и объяснениям своих преступных действий. Раскольников искренне кается в грехах и проходит духовную переменную¹⁴. Со всем по-другому к этому относится Вяхирев. Герой *Улики* не чувствует никакой ответственности за свои поступки. Скорее наоборот – убийство человека доказывает Ивану Еремеевичу, что он исключительный и ему все позволено. Таким образом, теорию сверхчеловека и жертвы во имя светлого будущего герои воспринимают по-разному.

Принимая все это во внимание, можно предположить, что *Преступление и наказание* повлияло на художественную форму *Улики*. Вяхирев является своеобразным вариантом Раскольникова. Похожий опыт, переживания и рассуждения приводят их, однако, к совершенно противоположным результатам. Герой Достоевского преодолевает внутренний конфликт и испытания, выпавшие на его долю и ставшие неотъемлемым условием самопознания. В *Улике* представлена иная концепция личностной трансформации. На пути Вяхирева возникают инициатические знаки. Поскольку они находятся за пределами эмпирической реальности, герой не в состоянии воспользоваться ими в полной мере – расшифровать и применить на практике. Сопутствующие протагонисту роза и крест предупреждают, что только от решений Ивана Еремеевича зависит сценарий его дальнейшего развития (стагнация или движение вперед). Игнорирование (отрицание) символов влечет за собой негативные последствия.

Библиография

- Arnold, Paul. *Istoriâ rozenkrejcerov i istoki frankmasonstva*. Per. Vladilen Kasparov. Moskva, Izdatel'stvo Ènigma, 2011.
- Bahtin, Mihail. *Problema poèтики Dostoevskogo*. Web. 03.11.2023. <https://www.edu.yar.ru/russian/tvorch/filolog/dost/zah/dost.html>.

¹⁴ Бердяев в тексте *Мирозозерцание Достоевского* пишет: „Что же новое приоткрылось Достоевскому о человеке? Он не только возвращается к старой и вечной христианской истине о человеке после гуманистического отпадения от нее и забвения ее. Опыт гуманистического периода истории, испытание человеческой свободы не прошли даром. Это не было чистой потерей и чистым ущербом в человеческой судьбе. Новая душа народилась после этого опыта, с новыми сомнениями, с познанием нового зла, но и с новыми горизонтами и далями, с жаждой нового богообщения. Человек вступил уже в иной, в более зрелый духовный возраст” (Berdâev, *Mirosozercanie Dostoevskogo*, электронный ресурс).

- Berdâev, Nikolaj. *Filosofîâ svobody*. Web. 20.12.2023. <https://www.litres.ru/book/nikolay-berdyaev/filosofiya-svobody-177076/chitat-onlayn/>.
- Berdâev, Nikolaj. *Mirosozercanie Dostoevskogo*. Web. 20.12.2023. http://az.lib.ru/b/berdjaew_n_a/text_1921_dostoevsky.shtml.
- Blok, Aleksandr. *Pis'ma 1898–1921*. T. 8. Moskva, Goslitizdat, 1962.
- Car'kova, Tat'âna. „«Čeloveka ubit' prosto...» (saratovskij period žizni pisatelâ A.D. Skaldina)”. *Russkaâ literatura*, 1, 1994a, s. 180–187.
- Car'kova, Tat'âna. „...nit' blestâsaâ tonka”. Aleksej Skaldin. *Proza. Stat'i. Materialy k biografii*. Red. Tat'âna Car'kova. Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2004, s. 5–26.
- Car'kova, Tat'âna. „«Skaldinovšina» (Saratovskij period žizni A.D. Skaldina)”. *Lica: Biografičeskij al'manah*. Red. Aleksandr Lavrov. T. 5. Moskva, Sankt-Peterburg, Feniks, Atheneam, 1994b, s. 460–486.
- Car'kova, Tat'âna. *Terpenie i vernost'. Očerki ob Alekseje Skaldine*. Web. 02.11.2023. http://az.lib.ru/s/skaldin_a_d/text_0050.shtml.
- Cegielski, Tadeusz. „Ordo ex chao”. *Wolnomularstwo i światopoglądowe kryzysy XVII i XVIII wieku*. Warszawa, Wydawnictwo Fundacji „Historia pro Futuro”, 1994.
- Dee, John. *Monada hieroglificzna*. Przeł. Łukasz Berezowski. Warszawa, Wydawnictwo Okultura, 2012.
- Dostoevskij, Fedor. *Préstuplenie i nakazanie*. Moskva, Izdatel'stvo Astrel', 2011.
- Evdokimov, Paul. *Gogol i Dostojewski, czyli zstąpienie do otchłani*. Bydgoszcz–Warszawa, Wydawnictwo Homini, 2002.
- Faivre, Antoine. *Zapadnyj ezoterizm. Kratkaâ istoriâ*. Per. Petr Okorokov. Moskva, Kastaliâ, 2018.
- Gercij, Vitalij. „Vina i stradanie v strukture *Préstupleniâ i nakazaniâ* F.M. Dostoevskogo”. *Istoričeskaâ i social'no-obrazovatel'naâ mysl'*, 7 (6), 2015, s. 255–259.
- Grossman, Leonid. *Dostojewski*. Przeł. Seweryn Pollak. Warszawa, Wydawnictwo Czytelnik, 1968.
- Hanegraaff, Wouter Jacobus. *Zapadnyj ezoterizm. Putevoditel' dlâ zaputavšihâ*. Per. E. Żorâ. Red. Aleksandr Ryčkov. Moskva, Centr knigi Rudomino, 2016.
- Hanegraaff, Wouter Jacobus et al., red. *Dictionary of gnosis and Western esotericism*. Boston, Brill Academic Publishers, 2006.
- Ivanov, Georgij. *Peterburgskie zimy*. Web. 02.11.2023. http://lib.ru/RUSSLIT/IWANOWG/russkie_zimy.txt.
- Krejd, Vadim. „O Skaldine i ego romane”. Aleksej Skaldin. *Stranstviâ i priklûčeniâ Nikodima Staršego*. Izdatel'stvo Antikvariat, Orange, Antiquary, 1990.
- Krejd, Vadim. *Skaldin, Aleksej Dmitrievič*. Web. 02.11.2023. https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/SKALDIN_ALEKSE_DMITRIEVICH.html.
- Kubiak, Zygmunt. *Mitologia Greków i Rzymian*. Kraków, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2013.
- Lévi, Élifas. *Istoriâ magii*. Web. 02.11.2023. https://thelib.ru/books/levi_elifas/istoriya_magii-read-20.html.
- Losskij, Nikolaj. *Istoriâ russoj filosofii*. Moskva, Sovetskij pisatel', 1991.
- Lovejoy, Arthur. *Velikaâ cep' bytiâ*. Web. 20.12.2023. <https://psylib.org.ua/books/lovejoy/index.htm>.
- Okroj, Kinga. „Moje ognem i žgite vodoj”. *Ėzoteričeckie motivy v proze Alekseâ Skaldina*. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2023.
- Petrovskij, Nikandr. *Slovar' russkih imen*. Web. 02.11.2023. <http://gramota.ru/slovari/dic/?pe=x&word=родион>.
- Prokopiuk, Jerzy. *Historia Rôżo-Krzyża*. Kraków, Stowarzyszenie A.M.O.R.C., 2013.

- Protas, Bartosz. „Ruch różokrzyżowców a twórczość angielskich myślicieli i poetów”. *Ars Regia*, 9 (15–16), 2006, s. 11–44.
- Przebinda, Grzegorz. *Włodzimierz Sołowjow wobec historii*. Kraków, Wydawnictwo Arka, 2002.
- Przybylski, Ryszard. „Fiodor Dostojewski”. *Historia literatury rosyjskiej*. Red. Marian Jakóbiec. T. 1. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1976, s. 252–307.
- Rijckenborgh, Jan van. *Alchemiczne gody Chrystiana Różokrzyża. Ezoteryczna analiza chemicznych godów Chrystiana Różokrzyża Anno 1459*. Wieluń, Instytut Wydawniczy Rozekruis Pers, 2005–2007.
- Sédir, Paul. *Różokrzyżowcy. Historia i nauka*. Oprac. i przeł. Jerzy Prokopiuk. Warszawa, Wydawnictwo Pegaz, 1994.
- Skaldin, Aleksej. *Stihi. Proza. Stat'i. Materialy k biografii*. Red. Tat'ána Car'kova. Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2004.
- Sołowjow, Sergiusz. *Życie i ewolucja twórcza Włodzimierza Sołowjowa*. Przeł. Eugenia Siemaszkiewicz, Seweryn Pollak. Poznań, Wydawnictwo „W drodze”, 1986.
- Špidlík, Tomáš. *Myśl rosyjska. Inna wizja człowieka*. Przeł. Janina Dembska. Warszawa, Wydawnictwo Księży Marianów, 2000.
- Trockij, Sergej. „Vospominaniâ”. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 10, 1994, s. 41–87.
- Yeates, Frances. *Džordano Bruno i germetičeskaâ tradiciâ*. Per. Grigorij Daševskij. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2000.

ZUZANA KOZÁROVÁ

Literary images of Russia in Vladimir Sorokin's novels

Литературные образы России в романах Владимира Сорокина

Abstract. Vladimir Sorokin is one of the representatives of Russian postmodernism and one of the most translated contemporary Russian authors in Europe. His work reflects an alternative to the “accepted” Russian reality, focusing on its understanding and the influence it has on the Russian people. The author uses artistic means of expression without embellishment and through his works he reflects not only the political, economic and social situation, but also his views and attitudes as a resident of Russia. In our article we present the time map of Russia according to Sorokin as reflected in three novels: *The queue* (1985), representing the Soviet system in the country, *Their four hearts* (1994), depicting the collapse of the USSR, and *Day of the oprichnik* (2006), portraying the beginning of the XXI century. The article is devoted to the significant epochs of Russian history through the eyes of the author, who is trying to capture the mentality, beliefs and opinions of Russian people in his literary works. The analysis of the main periods of Russian history and their influence on the people, as reflected in Sorokin's oeuvre, allows us to understand their attitude to the current situation in Russia.

Keywords: Vladimir Sorokin, Russia, conceptualism, social art, satire, criticism of society

Zuzana Kozárová, Constantine the Philosopher University in Nitra, Nitra – Slovak Republic, zkozarova@ukf.sk, <https://orcid.org/0000-0002-1693-2342>

Vladimir Sorokin is a leading representative of contemporary Russian literature, and his works have been translated into several foreign languages. Through his works, whether literary or film, he expresses his opinions and thoughts while reflecting on the current political situation in Russia. In an interview for the Slovak daily newspaper “Pravda”, journalist Vladimir Pizar asked Sorokin whether literature can describe real life. The writer argues that literature can reflect reality, but a new and different language has to be chosen because we no longer live in the nineteenth century. Currently, there are strong media such as television, film, and the Internet; Sorokin claims that literature has to compete with them, and therefore it has to be inventive, it cannot be archaic, and it cannot endlessly use the old language of realism (Pizar, electronic source).

The current article is focused on the mentality and reality of Russians reflected in three significant novels, each of which describes different historical periods and their influence on the Russian people. The first analysed novel is *The queue* (*Ochered'*, 1985), considered a literary experiment, in which the focus will be on political allusions and reflections subtly incorporated into the dialogic text, which hides the writer's criticism of the political practices and the ever-present manifestations of communism in the country. The second chosen dystopian novel, *Their four hearts* (*Serdtsa chetyrëkh*, 1991), is a work from the 1990s that allows to examine the change in style in Sorokin's writing compared to his works from the 1980s, taking account of sentence formation, descriptions and artistic expression and how the author portrays the theme of violence. In the third analysed novel, *Day of the oprichnik* (*Den' oprichnika*, 2006), the author has resourcefully combined traditional symbols from the sixteenth century, modified in a very natural way, and used them in a story which is set in 2027. Using language and stylistic devices, he has created an unusual fusion of satire, cynicism, historicism, archaisms, and newly created words and phrases, and combined them with the terrifying atmosphere that prevailed during the reign of Ivan IV; this is all projected into the year 2027 and combined with the presence of the oprichnina. The writer uses the achievements of modern times to implement the medieval arrangement of power in the country. Through analysis and interpretation of historical background, mental statements, and the atmosphere reflected in the novels, is created a clearer picture of contemporary beliefs and opinions in Russian society.

In 1979, in an article written by theoretician Boris Groys and published in the Paris magazine "A-JA", it was written that Sorokin, as well as Dmitry Prigov and Lev Rubinstein, are the representatives of a new artistic direction, which Groys termed "Moscow Romantic Conceptualism". Conceptualism is considered the most influential artistic direction in the second half of the twentieth century. The terms conceptualism and soc-art exist side by side, and their meanings overlap to a certain extent because both terms denote a modern artistic direction in art, mainly in literature, built on the deconstruction of concepts of the Soviet era. Conceptualism as an artistic direction tries to reshape these concepts, de- and re-conceptualising established stereotypes and the expectations of respondents from a given work of art, deviating from the norm (or what is considered "normal") with the help of irony and absurdity. The artistic term soc-art was used, for the first time, by the artists Vitalij Komar and Alexander Melamid in 1972. They created a new style which reflected American pop art by using Soviet symbols. Soc-art critically focusses on the official reality of a totalitarian state by using irony, socialistic relativism, and criticism of dissidents and underground art (Glanc 5–8). The style uses nostalgia and parody, but it is connected with the official canon of Soviet art. Komar and Melamid's work is not focused on soc-art only, but also on the

diversity of ideological and mythological codes typical for Russian and American “postcommunist” and “postmodern” societies. Like Ilya Kabakov, these artists supplement their visual work with programmatic discourse, suggesting that some ideas can function as self-sufficient works of art. The art idea is more substantially ideal than the idea embedded in the theoretical discourse because it does not demand to transform reality as in ideology or to explain reality as in philosophy and it presents itself purely as the idea itself. Similarly, conceptualism establishes the concept as its basic unit that refers only to itself and not to external referents (Epstein, electronic source). Conceptualism as an artistic movement is exceptional in that it does not have defined standards that each work has to contain. Considering this fact, the author, his unique language style, and his manner of expression are differently represented in each work. According to Lucy Lippard, the main feature of conceptualism is a value shift away from the created art object toward the idea behind it, while the physical object embodying the concept is unpremeditated and may indeed not even be enlivened, hence the so-called “dematerialization” of this art (Lippard, electronic source).

Sorokin works with anti-aestheticism as well. According to Igor Smirnov, in literature and other arts, anti-aestheticism is not manifested in the choice of subjects of depiction but in the relationship of the artistic text to the discourse to which it belongs, as Sorokin's anti-aestheticism is of a different quality than the avant-garde. His texts are directed against the discourse of literature and art, as well as avant-garde work. But at the same time, they do not enforce the rules by which they would deviate from some literary standards. Sorokin's opposition to literature is that his texts demonstrate the self-destruction of the discourse in which they are included (Smirnov 1997, electronic source). He defined the contradiction in Sorokin's works as: “Апория, которая лежит в основе творчества В.Г. Сорокина, состоит в том, что его тексты, с одной стороны, антилитературны (и – шире – антиэстетичны), а с другой, – остаются литературой” (Smirnov 1997, electronic source).

Sorokin uses the method of shock in his works, which Viktor Yerofeyev defines in the preface to his collection of short stories *Russian flowers of evil*:

Строя тексты на отбросах социалистического реализма, он взрывает их неожиданным словом повествования, матом, предельным сгущением текста-концентрата, состоящего из сексуальной патологии, тотального насилия, вплоть до каннибализма и некрофилии. Под коркой текста обнаруживается словесный хаос и бред (Erofeev 21).

In the case of Sorokin, it is shock treatment. The author considers the deviance of socialism and socialist realist literary creations to be a disease, which he uses for his artistic expression by transforming them into art. It could be considered a destruction of motifs in Russian short stories using satire, irony, exaggeration,

vulgarisms, interjections, onomatopoeia, and other poetic means of expression (Mamleev 169–178). The author uses all available means of expression to reflect the social situation while crossing the boundaries of acceptable artistic, literary, and social taboos. In his works he tries to look into the deep past of the nation, thematise it, and point out its parallels in the present, often absurdly and shockingly. Sorokin's works are based on a realist paradigm that changes at a particular turning point, and the depicted reality becomes distorted. For this goal, he uses controversial means and pushes the boundaries of literary-artistic conventions a little further than the average reader is used to (Mattova 85). In his works specific attention is given to the materialisation of obscene metaphors and to the violent and destructive sexual acts that are rendered in language without using emotions, drawing instead on excessive realism for an obscene, even nauseating effect (Rosen, Uffelmann 18).

In the novel *The queue*, Sorokin's dialogic text contains hidden political themes that comment on the everyday life in socialist Russia in 1985, the year when this literary work was published. The themes are not discussed in detail in the novel; they are represented as hints and allusions, not as the complex thoughts and opinions of the author. With his unusual artistic style, Sorokin creates within the novel a metatextual mixture of texts, including direct speech, murmurs, sighs, noises, screams, and nonsensical phrases and sentences. The main focus is on an everyday part of the life of ordinary Moscow people during the period of socialism, namely waiting and standing in lines. The author conceived a queue as an independent, dynamic machine or organism that operates based on its own rules. He focussed on how it works, how it manifests itself, and how it moves. He expressed its dynamism and changeability using literary language, which includes murmurs, noises, sighs, shouts, interjections, and unfinished sentences and curses. The entire work is written in the form of dialogues between the characters, without any description or commentary from the author. According to Smirnov, anti-aestheticism is manifested in the novel by the fact that it consists entirely of restoring the oral collective communication that is the *vox populi*, thus returning the written culture to its archaic folklore beginnings (Smirnov 1997, electronic source). The actor of the story is the language itself, which works on its own, while individual words and sentences only have meaning if we guess the context, but do not make sense by themselves – for example, in the part where the heroes solve a crossword puzzle or read a newspaper while waiting in line while at the same time commenting on the current political situation. Although the writer uses the language of Soviet newspapers through the characters, the sentences they say or their comments and opinions have no meaning and therefore contain no message for the reader. They are simply the words of people waiting in line and driving away boredom (Vargova 27). According to Tomaš Glanc who wrote the preface to Sorokin's novel in the

Czech edition published in 2003, the author is more interested in the queue than the characters themselves standing in the queue; and the conclusion could be an idea that the main character in this novel is a mass of people, depicted using impersonal sentences, mutterings, shouts, and various sounds, which is undoubtedly one of the signs of conceptualism in literature (Glanc 7).

Individual protagonists gradually appear in the series, such as the MGU graduate Vadim, the student Lena, a woman with a child, and a character known just as “a writer”. Characters do not represent their individuality and uniqueness, as is common in traditional novels where the heroes are different from ordinary people by their behaviour, rebelliousness, or attitudes. These characters represent or stand for a particular group of the same people in a multitudinous queue, because Sorokin does not devote himself to their external or internal description. There is no focus on the reader knowing where the heroes come from, their background, or what they have experienced in everyday life. Based on this fact, it could be assumed that the MGU graduate – Vadim – does not represent an individual personality, but rather represents every young man waiting in line for something, characterising their attempts to get closer to a younger female. Lena also symbolises any other young and naive student who, while waiting, talks to and becomes one-sidedly emotionally involved with “the writer”, even though she does not know if he can get her the goods she wants at any time. The characters in this work are not unique personalities whose stories are read; on the contrary, they are only the protagonists of the queue itself, through which is shown the working of the main character – the queue. Presumably the writer grotesquely depicted how individual and unique people who come to stand for something become just a mass of an anonymous crowd, where everyone, no matter how special, sooner or later merges and becomes just one of many. This is the very essence of socialism – to fit into the crowd and not stand out (Vargova 27–28). Elaine Blair wrote a comprehensive review called *The wait* in the periodical “The Nation”, where she admits that, even though there are no violent scenes or passages with bizarre murders in the novel, the tragedy of *The queue* arises from its hyperbolization. People are “trapped” in a queue for several days, to which they have to submit their whole lives to obtain the thing they desire. The individuality of each waiting person is denied in the name of the collective mass. Although everything is covered by the everyday lightness of what we hear on the street every day, perhaps from today's point of view, nostalgia, and the violence against man, threatening his identity and freedom, manifests in this more sophisticated way in *The queue* (Blair 28).

The idea of the loss of individuality and identity is outrageously depicted in the part of the novel where the whole row of people seems to undulate and move so that the people inside the row are able to reach the drinks stand, or the part where people gradually move from bench to bench because they need to rest dur-

ing a hot day; none of them, however, will leave the line. Everyone standing in line becomes a part of it, and thus a living organism is created from it, always moving somewhere without knowing where, and waiting and hoping to achieve something without knowing what exactly. The idea of obtaining or achieving something unknown but desirable is also mentioned in the Russian national fairy tale of Ukrainian origin *Go I know not whither and fetch I know not what*¹ (Afanas'ev). Characters in the novel are waiting for “something” that they do not know whether they will get or not, or even how much it is and what it looks like. Nevertheless, everyone obediently waits while at the same time facing obstacles that sometimes reach the point of absurdity – for example, looking only at the number of people waiting, or observing Vadim, who is three hundred and twenty-fifth in line but still waits and believes that he will get his moment at the cash register. Even though Vadim's number is known, it does not make him an exceptional human because there are more than a thousand other people in the same situation as Vadim, with the same hope and determination to stand in line until the end. This number assigned to him evokes the impersonal approach in the queue, the merging with the crowd.

Sorokin is a representative of conceptualism and soc-art, and for this reason it is necessary to consider the influence of American pop art in the interpretation. The idea of waiting for something could also be compared to the concept of the American dream. The essence of this is to wait for fulfilment of the dream, which one believes will surely come true one day. The assumption is supported by information in the novel, where it is written that the dream goods are of American origin. At the time the book was set, America was perceived as a land of endless possibilities for the citizens of the USSR, and they believed that goods from America were of high quality. On the contrary, the attitude towards the citizens, not only of America but of the West, is portrayed negatively. According to a review by Mary

¹ The meaning of the fairy tale lies in the difficulty of fulfilling the given task (due to its uncertainty), with which the “evil king” wants to catch and destroy the hero of the fairy tale. There are a few more things to consider, for instance, the unlimited set of spatial and realistic options. It assumes an unlimited freedom to choose the direction of the search and the freedom to decide the object of the search. The task presupposes the conditional freedom of the performer – he is free while he searches. If the object is found, he gets a reward, but if not found, he loses his life. The goal of the fairy tale could be understood as the endless free quest to gain the true freedom of life and the precious reward. The impossibility of finding the unknown in the unknown pushes the hero's salvation to infinity. Different fairy tale plots deal with this problem in different ways. But among them is this: the hero goes to “another world” from where he brings something “otherworldly”. The logic is simple in the world of reality, the boundless and endless search seems impossible because in this world, every “thing” is known and named, so to speak, and is in its place and if so, then only something transcendent from the “other” world gives the hero hope of victory over the “evil king” (Ivanov, electronic source).

F. Zirin in "Publishers Weekly", Sorokin, in his novel, works with the relationship of the Soviet citizen to America as a country and the hateful relationship to Americans (Zirin, electronic source).

Another manifestation of absurdity is that people were able and willing to wait all day and all night, even when it started raining heavily. They spent the night in the park on benches so as not to be excluded from the line. The people are not sure if there are enough goods for everyone; they are not even sure what the goods are, whether they will like them, or how much they have to pay for them. Into this atmosphere full of uncertainty and expectations there is suddenly an appearance of busloads of comrades, all of whom have priority access. The moments when the comrades from the buses enter the scene could be considered a mockery of ordinary citizens, who have to patiently and obediently wait in a line of several thousand for a vision that may not correspond to their expectations at all. This mockery contrasts with the traditional Russian novels written with pity, expressions of disapproval, and sympathy for suffering, a typical feature of the anthropocentric literature of the nineteenth century. Situations of injustice are portrayed grotesquely, with a certain amount of irony and satire directed against society as an opposition to the Russian literature of the nineteenth century. Almost fifty pages of the book are devoted to listing names on an endless waiting list, signing them up, or checking them off the list. It is a realistic depiction of how long it takes to count people in a line of several thousand and how individual people in the crowd disappear and merge into one unit because everyone is on the list for the same reason, which gives the impression that everyone is the same (Vargova 29).

The novel ends happily because Vadim meets the department head of a Moscow department store, a woman called Lyudmila Konstantinovna, who promises he will be allowed to go directly to the warehouse to select goods. The motif of Lyudmila, who portrays a strong woman in a high position, and who saves Vadim from the rain and promises him the achievement of his longed-for dream, is an element of conceptualism. She, as one of the characters, contradicts the motif of the traditional women portrayed in typical Russian literature – weak, tender, obedient and self-sacrificing, passing moral judgment on the main character, and embodying the opposite of the strong, tough, and domineering man. In Sorokin's novel, Vadim is the one who needs saving, and Lyudmila is a woman who is independent, self-confident, even divorced, and herself the initiator of the love act. The description of the love act at the end of the novel is realised in dialogues, interjections, exclamations, or sighs. The silence that sometimes occurs between Vadim and Lyudmila is visually depicted by the author with the help of a few dots in quotation marks. It is an excellent game with literary language because, even in interpersonal communication, there is sometimes silence between conversation participants. In classical works, silence is described by various adjectives or sim-

ply by the author's statement: "There is/was silence". Using a punctuation experiment, Sorokin brought a new possibility of expressing silence in a literary work:

-ах.....мальчик мой...
-
-мальчик.....милый... (Sorokin 2018, electronic source).

The writer visually depicts silence very simply but realistically, as if he gave silence its opportunity to express itself. He gave it space in quotation marks as if silence could speak and express its opinion. The reader can easily imagine how long the silence lasts and what dynamics it has in the stream of sentences, words, shouts, and sighs. According to Smirnov, the final passage is crucial – in which catharsis occurs, as the protagonist Vadim gets intimate with Lyudmila, the mediator between the product and the waiting people. The conclusion, which takes place in Lyudmila's apartment, is interesting because it points to its mediality through interjections and blank pages. Smirnov claims that the metafictional procedure used in the final scenes forces the reader to shift attention to the problem of the mediation of the plot itself (Smirnov 1995, electronic source). The novel conclusion could be interpreted as the fulfilment of the American dream as the main character seemingly gets his "happy ending".

Another manifestation of conceptualism is that the author remains distanced from the action itself, as if he is uninvolved in what is happening in the novel. The readers have the opportunity to form their own opinions and attitudes toward the plot and characters. This postmodern literary procedure, known as 'death of the author'², is defined by Marina Mozheyko as a paradigmatic figure whose goal is to create an independently functioning text that uses the author only as a tool for the realisation of the given text. In this way, each reader can realise their own interpretation of the text, and it is solely up to the reader to interpret the work (Gricanov, Možejko, electronic source). In the case of *The queue*, the reader has at their disposal interjections, monologues and dialogues, unfinished sentences, and the visual side of the text to facilitate forming his/her own opinion about the characters, with only the reader's imagination to depict the background of the plot and the surroundings. According to Glanc, whose works deals with Russian conceptualism and soc-art, Sorokin's literary debut contains several political topics such as: an analysis of Stalinism, the conditions in factories and shops, corruption, Brezhnev and his politics. He states that these themes are treated in the work in the form of sounds and hints; he adds that So-

² The literary theory was first introduced in 1967 by French philosopher Roland Barthes in his essay *The death of the Author*, where he claimed that the meaning of a text is not determined by the author's intention but rather by the reader's interpretation (Barthes 54).

rokin remained deeply immersed in Soviet discourse, even later in life. Sorokin himself repeated that he feels like a Soviet writer based on the Soviet experience and Soviet traumas (Glanc 9).

The novel is primarily concerned with the situation of the Soviet people because the living conditions and possibilities of ordinary citizens are reflections of the politics of each state. In *The queue*, the writer focusses on the fact that if ordinary people want to buy something of high quality, they have to stand in a line of several thousand, which is the result of the lack of goods; when the goods are finally available, everyone wants to have them. In Soviet Russia there were restrictions according to which, in some parts of the country, it was determined how many goods would be provided to individual stores or cities. In this way, according to Soviet ideology, it was supposed to ensure that each and every citizen would have the same opportunities and receive the same number of given goods so that no one had too much or too little. *The queue* points out that none of this ideology applied to ordinary reality because standing in lines for goods that were in short supply was not an isolated phenomenon. In addition to the fact that there were many people and not enough goods, and even queues for unknown goods just because some goods were available at all, there were many under-the-counter commodities, along with black markets and corruption. The novel mentions a corrupt police force that arrives to maintain the order where people are waiting in line. At first, people are satisfied because they believe that no one will jump the queue when the police are there; however, it is the police force who do not follow the rules, instead allowing citizens who are important to the regime to move to the front of the line.

ГРАЖДАНЕ! ПРОСЬБА НЕ ШУМЕТЬ!

А мы и не шумим...

Чего они лезут-то?

А кто это, пусть объяснит!

ПРОСЬБА НЕ ШУМЕТЬ! ЭТИ ТОВАРИЩИ ИМЕЮТ ПРАВО ПОЛУЧИТЬ ТОВАР ВНЕ ОЧЕРЕДИ. ТАК ЧТО, НЕ ШУМИТЕ, СТОЙТЕ СПОКОЙНО!

Как это?!

А кто они такие?

Что это за безобразие?!

А мы что же?!

Я ПОВТОРЯЮ. ПРОШУ ВАС НЕ ШУМЕТЬ И СОБЛЮДАТЬ ПОРЯДОК! ПОДЪЕХАВШИЕ НА АВТОБУСАХ ТОВАРИЩИ ИМЕЮТ ПРАВО ПОКУПАТЬ ВНЕ ОЧЕРЕДИ! (Sorokin 2018, electronic source).

According to our interpretation of this excerpt, it portrays the police as controlled by orders “from above”, which favours higher-ranking people without looking at ordinary citizens. This part of the novel shows how the police and “comrades” holding higher positions abuse their authority and power to obtain

advantages, in this case the goods from America. The police bluntly order the others to wait and keep calm and quiet while the “comrades who have the right to receive the goods in priority” move to the front of the line. Even though the people complain and object, they do nothing about this injustice and abuse of power because they know they cannot effectively do anything. Even Vadim, who waits obediently in line, receives a promise at the end of the novel that Lyudmila Konstantinovna, the department head of the Moscow department store, will take him to the warehouse after getting to know him so that he can choose and purchase the goods for which he has been waiting for so long. Describing the behaviour of the police and the comrades, along with the conclusion of the work when Vadim receives a promise from Lyudmila Konstantinovna, the novel realistically portrays that without bribes, a favourable acquaintance, or a relative from a higher-ranking family, an ordinary person can only get access to high-quality and scarce goods with difficulty.

While waiting in line, people pass the time with various activities, and at one point they solve a crossword puzzle, in which it turns out that Maxim Gorky is a Soviet writer:

Ага. Так... По горизонтали... русский советский писатель.
Сколько букв?
Щас... семь. Семь букв.
Шолохов.
Шолохов советский писатель. А тут русский и советский.
Маяковский.
Он поэт.
Горький.
Подходит... (Sorokin 2018, electronic source).

In his debut, Sorokin reflects on the attitudes of ordinary people, who often have opinions and judgments manipulated by the media and politicians. During one of the many conversations of people waiting in the crowd, there is a discussion about how someone was swearing at Stalin. Others claimed that Stalin won the war, strengthened the country, and there was order during his dictatorship:

Да. А все Сталина ругали.
А у нас только и могут – ругать.
А он войну выиграл, страну укрепил. И дешевле все было. Мясо дешевое. Водка три рубля.
Даже меньше.
И порядок был.
Конечно был. На двадцать минут опоздаешь – судят.
Кажется, на пятнадцать.
На двадцать. Моя жена покойная однажды весной через Урал бежала, по льдинам, чтоб на завод успеть. Автобус сломался, и она побежала. Вот! А кто теперяшний побежит?
Да, смешно сказать (Sorokin 2018, electronic source).

The novel emphasises the manipulation of the media and its influence on the ordinary citizens of Soviet Russia because access to information, as during Stalin's dictatorship, was limited, and only the information that suited the government got into the newspapers. Lies became the norm, and words meant the opposite of their true meaning. Although they talked about socialist democracy, brutal terror was practised. There was talk of a socialist constitution and respect for socialist law, and about an unprecedented flourishing of socialist nations, but Stalin's purges decimated not only the power apparatus but also the intelligentsia (Shvankmajer 376). Stalin's crimes against humanity, the removal of non-compliant people, and other atrocities, were only publicly revealed several years after his death. By the description of the ignorance of the citizens, the novel criticises the corruption of the press, the manipulation of information by politicians when making it available to ordinary citizens, and the influence of public opinion. In the given quote, people standing in the queue not only disapproved but even remembered with sadness how, during Stalin's rule, people were arrested because they were fifteen minutes late, which seems inhumane, but the people influenced by demagoguery did not realise that they were victims of terror and that they lived in constant fear for their life because Stalin was presented as a saviour who did great good. The novel not only emphasises the strong influence of the media and propaganda on ordinary citizens, but it chiefly brings attention to the political manipulation of information. The following quote captures a conversation among the people standing in line, talking about how life was good during Stalin's regime, that the labour standards were exceeded, and everyone worked. According to people in the novel, the situation is that they cannot fire the locksmith because there would be no one to replace him, and Brezhnev (the then-president) does not care. The novel underlines the fact that ordinary people are uninitiated about the political situation, they tend to idealise the previous regime, and even if they talk about politics among themselves, they cannot change their situation.

А при Сталине разве творилось такое?

Порядок был.

Порядок. И работали все на совесть.

Еще как. Нормы перекрывали.

А сейчас слесаря уволить не могут: права не имеют.

А главное – уволят, а на его место кого?

Некого, конечно.

А Брежневу наплевать.

А что Брежнев сделать может? Система такая (Sorokin 2018, electronic source).

The hidden political context of the writer's literary debut is a silent criticism, not only of the political regime but also of the corruption in the government, intrigues, crimes against humanity, and manipulation of the opinion of the citi-

zens of Soviet Russia at that time. The fact that the author could not directly and openly write his views but had to hide them in a dialogic text and statements that are seemingly unrelated proves that, even in the eighties of the twentieth century, criticism of the government regime was still taboo in Soviet Russia. The writer's work depicts waiting in line for goods satirically, sometimes going into the grotesque; and the entire literary work of *The queue* is a cynical criticism of the communist regime.

The year 1991 is one of the most important in the history of Russia because the USSR definitively disintegrated, which profoundly changed the situation in the country. The collapse of the Soviet system and the disintegration of the USSR raised several fundamental questions; for example, what direction would the successor system take? Would Russia reject not only communism but also any dictatorship and follow the legacy of 1917, i.e. an attempt at parliamentary democracy? Or would it continue the absolutist history of tsarism? How would Russia solve the catastrophic economic situation (Shvankmajer 478)? During this period of upheaval, Sorokin wrote his controversial dynamic novel *Their four hearts*, which was published in Russia only three years later. In an interview for "SME", the writer spoke about the political and social situation in Russia in the nineties. Sorokin said that the birth of democracy was in the 1990s, and it was said that Russia would become a civilised European country. He continues that the years of totalitarianism, however, were ingrained in the hearts of the people. The man Homo Sovieticus did not die out – he just mutated; the mentality remained Soviet, but he knows and covets real quality and wants to have a Mercedes and a vacation in Spain or Italy. However, there is a very healthy and critical youth who, in principle, do not watch the Brezhnev-era style television, instead preferring to get information from the Internet (Toda, electronic source). In the interview, Sorokin further commented that Russia was a country of violence when he wrote the novel *Their four hearts*. As the author claims, he only reflects the situation in society and politics in his works. He follows that he saw Russia in the nineties as a country full of perversions, violence, and sadistic murders. In the dynamic plot of the novel, one violent scene alternates with another, while the manifestations of violence and brutality gradually increase in intensity, as well as detailed descriptions of the given morbidities. The novel features four main characters who are all members of a secret organisation – Rebrov, Shtaube, Olga, and a very young boy, Seriozsa – and their attempt to connect themselves to special, strictly guarded aggregate located in a bunker in Siberia (Lorkova 2011a: 22).

In addition to the theme of violence, which is expressed very clearly in the novel, another line of this challenging work is the loss of identity and the search for values. *Their four hearts* was written in the year when the USSR collapsed and the old regime ended, and it was time to find out and establish what would follow.

The protagonists of the novel, the old man Shtaube, the young woman Olga, the young Rebrov, and the boy Seriozsa, are rebelling against the present situation in their country and trying to achieve a transformation of their hearts, which implies that they want to establish a new order by deconstructing themselves. For readers it is unclear why they are trying to change their hearts or where they got the belief that if they proceed the way they do they would succeed in changing something; this information is not revealed even at the end of the work, although it is certain that they did actually achieve the transformation of their hearts. The meaning of the numerical digits 6, 2, 5, and 5, which are presented to us in the novel is, however, not clarified. These elements of absurdity are an important part of the novel *Their four hearts*, because they create tension in the work and help to graduate the plot, and the reader naturally expects the ambiguities to be clarified at the end of the novel, highlighting the senselessness of the whole transformation of hearts. The characters enter the plot already formed, with a clearly defined plan, believing it has to be accomplished. In the novel are portrayed three generations of contemporary Russian people: the older generation represented by the old man Shtaube, the middle generation by Olga and Rebrov, and the children of the nineties by the boy Seriozsa. Even though there is a generational gap between the characters, they all behave in the same perverted, sadistic manner, while all of them, including the boy Seriozsa, engage in various sexual deviations and excesses. The uniform behaviour, where there is no distinction between who is too young or where the boundaries of "normality" are, reflects the loss of identity of the characters. They all follow the same goal and behave equally abnormally and fanatically, while they have no moral values or boundaries. In an interview for "SME" (Toda, electronic source) Sorokin expressed that people in Russia in the nineties, after the fall of the USSR, were in an environment that was not only saturated with violence but was still feeling the influence of the communist regime, which pushed people to blend in with the crowd and adopt the same behaviour. If, however, people live for a long time in a society where their identity is suppressed and many things are forbidden, the result is a loss of one's nature and a numbness to not only one's own emotions but also a lack of empathy for other people. When suddenly these prohibitions cease to be valid, the deformed "blackness" of the human soul begins to emerge. However, the characters in the novel cross the line in every way, not only in terms of sadistic murders but also in their fanatical obsession with transfiguring hearts, which makes them capable of committing crimes in a startling, sadistic way. This obsession was in the novel used to express the loss of faith in human, moral, and ethical values. It depicts the characters as individuals deformed by time, who do not know boundaries and have no conscience. The only thing they are interested in is the transformation of their hearts which, however, appears to be senseless. Smirnov sees the suicide of all characters as a tool of anti-aesthet-

icism: “в *Сердцах четырех* кончает самоубийством все главные персонажи этого авантюрного повествования, так что и в данном случае читатель имеет дело с жанровой прозопопеей, ведущей в Ничто” (Smirnov 1997, electronic source). Sorokin, by using the image of the heart in his works, is considered as a protagonist of cardiocentric culture. The human body has always been considered an object of art and has undergone various refigurations in cultural history. Special attention has been paid particularly to the heart rather than the head, or something else in understanding human beings. The heart has played the main role not only in the human body but also in human thought. Sorokin works with the image of a speaking heart in his *Ice trilogy* (2002–2005), which belongs to the tradition of “heart knowledge”, but in a special way because the *Ice trilogy* marks the end of cardiocentric culture. It would seem that Sorokin is attempting to renovate the culture of the heart by inventing a sort of cardiac language, but only to confirm the end of cardiosensocentrism. For Sorokin, cardiosensocentrism is a remedy against the “sick” culture itself, but it does not manage to cure the sickness – it disappears at the end of the text as a fatal mistake (Grigoryeva 108–109). According to Uffelmann “the heart turns out to be the organ of cognition, superior to all other forms of emotion evoked by the (meta-)literature of Sorokin” (Uffelmann 116). Ultimately all the actions of the characters seem to be senseless because it is not explained what their transformation of hearts has achieved or what has changed in society. Their quest to deconstruct their hearts is accomplished, but the meaning of this task is lost by the end of the book, as no result of their efforts is apparent. The boundaries of ordinary violence have moved further, people are becoming more sadistic, losing moral values and their identity, and believing in different sects. The series of violent scenes that lead to a senseless change of heart point out that violence, even if widespread, has no meaning.

The writer has a penchant for playing with words, sentences, and all available means of expression, as well as sudden changes in artistic style within one work, which he admitted: “Я получаю колоссальное удовольствие, играя с различными стилями. Для меня это чистая пластическая работа – слова как глина. Я физически чувствую, как леплю текст” (Genis 73). For this reason, the work *Their four hearts* belongs to those works that must be read carefully, with an open mind, and more than once so that the reader understands what the author intended to portray. The style and the vocabulary of the novel *Their four hearts* are very diverse. In the work, the author plays with different stylistic levels; for example, the work contains elements of military prose in the passage where Shtaube talks about his childhood. There are also quotations from other works, such as an excerpt from Friedrich Nietzsche’s philosophical work *Thus spoke Zarathustra* or a quote from the novel *Prince Serebrenni* by Aleksey Tolstoy. The novel contains elements of a thriller, a detective story, and a computer strategy game when

we consider the fact that the characters work to accomplish different missions. Sorokin included excerpts from encyclopaedias as well as lines from academic literature in human and animal biology and anthropology, including using technical terms from the given fields. The novel contains a passage where Rebrov's mother mentions her family and life in the camp, which could be categorised as a memoir. In addition to the brilliant alternation of stylistic genres, the writer also played with direct speech, monologues, and dialogues and also used various areas of vocabulary where he included terminology, jargon, slang, vulgarisms, interjections, dialectisms, phrases in the Ukrainian language, cultural and historical realities, geographical names, names and abbreviations of institutions, and other areas (Lorkova 2011b: 81). Sorokin has an exceptional talent for formulating sentences, dialogues and monologues and knows how to draw the reader directly into the plot of his work with the right words. Although some passages of his works give the impression that words and sentences do not make sense and are random, the stylisation within Sorokin's works is never random; it always has some purpose and goal. "Слова в его текстах, по меткому выражению одного из его поклонников, превращаются из слов смысловых в «видеослова»" (Mežieva, Konradova 32). Uffelmann understands the novel *Their four hearts* as an anchoring point of destructive and post-destructive tendencies in Sorokin's writings. The violence that dominates the plot could be explained as a literal materialisation of expressions of the vulgar language *mat*. The situation of "brain fuck" described in the novel is the narrative materialisation of the metaphor *ебать мозги* (to confuse). At the end of the novel the machine makes cubes of the hearts of the main characters and throws them onto the frozen "liquid mother". Behind the inhuman violence, cannibalism, and sexual acts is the striving of the main characters to deconstruct their hearts with the help of the ice substance, which could be understood as a metaphysical thirst (Uffelmann 113).

In 2006, Sorokin wrote another dystopian novel *Day of the oprichnik*. In this novel, the writer combines satire, cynicism, thought and the language of the sixteenth century with the achievements of modern times. Focusing on the theme and the analysis of symbols creates a necessity to analyse political reflections and, of course, the opinions of literary critics and the author himself. The novel takes place in 2027 in Reborn Holy Russia, surrounded by the Great Russian Wall which separates it from Eastern Europe. In this work, the writer contrasts the history of Russia with its present and technological achievements of the modern era. The culture of the sixteenth century, represented by the language of the oprichnina, clothing, the political establishment of the country, and traditional Russian food, is intermingled with today's technologically advanced society that uses mobile phones, travels in Mercedes, uses modern weapons and, of course, takes drugs. In the novel, we follow one day in the life of the oprichnina mem-

ber Andrei Danilovich Komiaga; through his eyes, we learn how the oprichnina works and the internal mechanisms of the organisation.

The word “oprichnina” comes from the sixteenth century during the period of the cruel reign of Ivan IV, known as Ivan the Terrible, who made an army out of his loyal servants. The tsar’s oprichnina were the secret police, which prosecuted the “enemies” of the tsar and performed specific tasks. At that time, the oprichnina were called kromeshniki, meaning “those who come from the dark”, and their appearance inspired terror. They dressed all in black, rode on black horses with black harnesses, and had a dog’s head by the saddle as a sign that their task was to track down treason everywhere. Another of their symbols was the broom, which signified the sweeping away of betrayal. The members of the oprichnina had to give up all contact with relatives and friends; they belonged only to the tsar, and no one was allowed to complain about their violence because that would be taken as a complaint against the tsar. No one was even allowed to complain about the servants and family of the oprichnina because they too were above the law (Shvankmajer 55). The tsar’s secret police were established to eliminate the power of the Russian nobility.

The oprichnina was pursuing two main goals in its actions against the population in the Novgorod posad. The first was to replenish the empty oprichnina treasury by robbing the rich trading and manufacturing elite of Novgorod. The second was to terrorize the posad, particularly the impoverished sections of the population (Skrynnikov, electronic source).

With his work, Sorokin transfers the themes from the sixteenth century to the present. For example, in 2027 there is a powerful ruler who has imposed law and order on the country by force, while at his side stand his loyal servants (the oprichnina), who carry out his will and cleanse Russia of enemies and traitors, which is a clear comparison to Vladimir Putin and his use of security forces to remove oligarchs, political opponents and people openly criticising the regime in the Russian society.

The writer argues that Tsar Ivan IV infected Russia with the idea of the oprichnina, which, unfortunately, is resurrected at certain stages of history. Sorokin transfers the medieval model of Russia (the period of the reign of Ivan the Terrible) to the 21st century. However, the oprichnina in Sorokin’s novel bear traces of mutations that have occurred over the centuries, for example, features of the Stalinist model embodied within the reincarnated Ivan the Terrible and his henchmen, which could be seen at the end of the 20th and the beginning of the 21st centuries (Kupka 36). The writer did not forget the symbols of the oprichnina, which he transferred to the present – for example, the dog’s head that is on the front of the members’ cars and the broom that is attached to the back of the car, or the strict observance of rituals, murderous criminal expeditions, rape, bribery

and the search for conspirators. Unlike the oprichnina of the sixteenth century, the members of the oprichnina in Sorokin's novel are in constant virtual contact with their ruler, who speaks to them and gives instructions through television, spy cameras, and telephones, although no one actually sees him. In addition, the oppressors of 2027 indulge in expensive narcotics from China and homosexual orgies in their spare time. The work alternates between elements of satire and cynicism, and sometimes comic skits alternate with moments that can cause disgust in the reader. The most prominent motifs in the work naturally include violence, typical for Sorokin's novels. The author stated that the novel did not reflect the situation in Russia at the time but was trying to alert people and draw attention to a real threat. As stated by Maria Kusa, an author who was dealing with the issue of power, Sorokin wrote the novel as a warning: this can happen if Russia develops in the direction specified by the current nomenclature – a kind of magic spell of a demon poet, a fallen angel who rules the world (Kusa 110).

The novel also deals with the relationship of Russia, as a representative of Eastern Europe, with the countries of Western Europe, as well as exploring its attitude towards China. Russia's relationship with the Western countries of Europe is crystallised in the literary work by the fact that a Great Russian Wall is built between Russia and the countries of Western Europe. The author depicts not only the general negative attitude of Russia towards the West in this work but also points out the country's constant tendencies to close itself off or try to separate itself from the countries of Western Europe socially or economically. It is also possible that the work expresses the superior attitude of the absolute ruler of Russia, who, with this wall, not only prevents the penetration of any influence from Western countries but also makes it clear that Russia is an independent country that does not need to cooperate with other European countries due to the fact it has everything it needs on its vast territory.

In the 1830s and 1840s, the so-called Slavophile-Westernizer dispute arose over which model Russia should choose to follow: European modernization or old Russian traditionalism. In Westernizers' view of the world, the Qing Empire was a space of stagnation, despotism, and corruption, the reverse of the progressive model they idealized. In contrast, Slavophiles often expressed their respect for the ancient Asian civilization, preferring a multiple, divergent development of nations to a straight road of modernization (Koshino, electronic source).

Russia's relationship or attitude towards China is complicated in the novel; compared with Western European countries, which are perceived as undesirable and therefore separated from Russia by a wall, China represents the so-called lesser evil. It is necessary to cooperate and trade with China because, without this contact, Russia would be forced to limit itself to its own resources. Russia's relationship with the countries of Western Europe and with China is perceived through

the eyes of the main character, the oprichnik Komiaga. The alliance with China is necessary, but on the other hand the oprichnina is afraid of Chinese expansionism, which is exaggerated in such a way that Komiaga watches a film with this theme during a business trip. However, at the same time there is a sense of respect and interest in Chinese products; for example, Komiaga receives a glass ball as a bribe and an aquarium with fish, which are actually high-quality and expensive narcotics (Lorkova 2011c: 67–71). In the novel, Russia has obtained an influence on Europe through rich natural resources. Sorokin creates in his work an exaggerated picture of the real situation because the import of oil and gas is closely linked with Russian diplomacy and politics. Russia's prosperity and influence in the novel are guaranteed by the Chinese presence. China took the part of the West, toward which Russia has a history of ambivalent attitudes as a model of imitation and a target of antipathy. The role of French as a language of the elite of nineteenth-century Russia is displaced by the Chinese language. In Sorokin's futuristic vision of Russia in *Day of the oprichnik* all sorts of Chinese goods predominate in the market. Although the oprichnina moans at the dinner feast about how long great Russia has to bow before China, it is beyond doubt that Russia is dependent on Chinese products (Koshino, electronic source).

As part of the review published on the cover of the Czech edition of *Day of the oprichnik* (Sorokin 2009a), there is a quote from the writer warning against the dangerous direction of further political development. He draws attention to the tendency of the country to isolate itself and the tendency to barbarism and opines that all the difficult times in Russia, such as revolutions, riots, and the sea of blood spilled in the country, are the result of the oprichnina rule. The writer claims that the idea of this government permeates their entire society and resides in the thinking of officials. Sorokin presents a vision of Russia in 2027 which is isolated from other countries by the presence of a large wall, and the novel even expresses the opinion that the Western countries of Europe are perceived very negatively and represent absolute evil, rendering it necessary to wall them off so that no unwanted influence would penetrate the country. China is considered, by the characters of the work, as a necessary evil. The author portrays the influence of Russian history, which has such strong roots that through the centuries its influence has not weakened. The intense tradition is mixed with the Chinese influence on Russia, resulting in a red Mercedes with a dog's head and a Chinese-made broom, which is a reference to China's takeover of foreign companies and automobile concerns.

An interview with Sorokin, called *Тень опричника*, was published in January 2012 (Trefilova 58–59). When asked if he assumed that the situation in Russia would develop in this direction, Sorokin replied that several factors made this idea come to his mind. He stated that he created a model of the situation that many oprichnina agents dream of, including that Russia has to separate from the

West because they believe that Western European countries could harm Russia: “А Запад нас только развращает, заражает фальшивыми идеями и всячески вредит. И я попытался смоделировать, что в этом случае произойдет и в социуме, и на уровне языка” (Trefilova 59). The growing negative attitude towards the Western countries of Europe was implicitly reflected in the novel by portraying one of the possible future situations that could arise if Russia were to completely isolate itself from the Western world, not only economically and politically, but even physically – that is, by building a wall.

Another political topic that the novel discusses is autocratic government. In the novel there is no opposition to the oprichnina, who can do whatever they want; the people suffer silently, do not rebel, do not react in any way and are passive. The writer says that the oprichnina is a serious and painful topic for Russians, emphasising that anyone, even a seemingly unimportant person, can become an intruder in their own country. Another idea discussed in the novel is that there is an autocratic government, and that those who live in the country must submit. The author argues that unless this vertical of power is described, exposed, and clearly and concretely identified, it will continue to function without hindrance. “Если на Западе каждый человек может сказать: «государство – это я», то мы говорим: «государство – это они». И народ ощущает государственную власть как власть оккупантов, живущих и действующих по своим, неведомым законам” (Trefilova 59). The novel *Day of oprichnik*, not only criticises the higher-ups who abuse their power without restraint, but also urges people to act and to not be passive or close their eyes to the wrongdoings. On the one hand, it is understandable that people are afraid to stand out from the crowd, openly criticise and protest because, for several years, people with opinions that did not suit the government were eliminated. The author created a warning with his dystopian novel that if the government has absolute power, and knows that the citizens will adapt, it will have no boundaries and will do what it wishes, knowing that no one will complain publicly.

From the point of view of stylistic classification, the novel *The queue* belongs to conceptual literary works. In the work, the author brilliantly reflected one of the most typical situations of Soviet reality – the queue. The literary debut is in dialogic form, everything consists of the direct speech of the characters, and there is no description of the environment, characters, or author's commentary. The reader is uncompromisingly drawn into the plot and can create a vivid and accurate visual picture of what is happening in the queue. The author conceived this Soviet phenomenon of waiting in line as an independent, dynamic organism, or a machine that operates based on its own rules. An attentive reader will notice that the replicas of the characters on individual pages represent people lined up in a queue of several thousand from a bird's-eye view, which allows the reader to

maintain a certain distance necessary to feel the author's sarcasm over the situation in which the people find themselves.

The main themes of the work are the abuse of power by law enforcement agencies, the control and influence of the media, the daily life of the people of a country oppressed by the regime, or the manipulation of public opinion. Even though the novel was published in 1985, its themes are still relevant compared to the current situation in Russia, which after the declaration of war with Ukraine has largely restricted media that informed about the situation. The media that convey information from home and the world are strictly controlled and openly promote the narrative that Russia is defending itself against the West. As already indicated in the novel, whose intention was to reflect the people's opinions in the given period, hostile attitudes towards America and the countries of the West were already negative and suspicious 30 years ago. The media at that time were newspapers that manipulated public opinion. An example from the novel *The queue* is the discussion of the people standing in the queue regarding Stalin, who is portrayed in a positive light because he won the Second World War and established order in the country. Similar opinions can be heard even nowadays from people living in Russia in various opinion polls, where they defend the Russian invasion of Ukraine and Putin as a strong leader.

In the novel *Their four hearts* the dominant theme is the violence spread everywhere around us, although it may not only take a physical form. Another strong theme is the meaninglessness or uselessness of human life. The main characters, the old man Shtaube, the young woman Olga, the young Rebrov, and the boy Seriozsa, represent individual generations, while their goal is to achieve the transformation of their hearts to bring about a change in society. Although the characters realise their plan at the end of the work, the novel ends there, which raises many questions: What has changed with the transformation of their hearts? What was the point? What happened to them? Why was the conversion of their hearts important? However, the reader does not get an answer to these questions. In our opinion, the book expressed the idea that there is no point in pursuing absurd goals literally through corpses, mindlessly following or obeying someone's commands, and adapting one's whole life to it.

The novel, written in the 1990s, when the collapse of the Soviet regime led to the disintegration of the USSR, reflects the chaotic atmosphere that arose, emphasising the necessity for change and the need for a complete deconstruction of the previous system. It is not sufficient that the regime in the country changes. The transformation itself has to take place in society and the depths of the human interior as the result of internal motivation. The protagonists' fanatical pursuit of the transformation of their hearts, preceded by a series of violent scenes, can have multiple interpretations. One may be the message that striving for a change

for the better cannot be achieved by using the old methods. Violence in various forms existing in society will not allow change towards a future without violence. The path full of obstacles the novel's protagonists have to overcome can be understood as a message that, although the regime has officially ended, society still has a long and demanding path to mental transformation that people will identify with internally.

Day of the oprichnik takes place in 2027, with the author being inspired by the phenomenon from the 16th century, the feared privileged private army of Ivan the Terrible, the oprichnina. The author deals not only with the oprichnina phenomenon, which in his opinion is currently catching a second breath, but also with the political and economic relations between Russia and the countries of Western Europe and the relations between Russia and China. Interesting is the combination of traditional symbols of oprichnina from the 16th century and applying them in a mutated form to the future. For example, a red Chinese-made Mercedes with a dog's head on the hood and a broom attached to the back of the car, informs us not only that medieval persecution and abuse of power are still relevant, albeit in a changed form, but also reflects Russia's political and economic relationship with China. The image of Russia in the novel *Day of the oprichnik*, in which a country isolated from the West by a great wall operates in an autocratic regime using fear and violence to control the population, does not seem unrealistic these days. The prophetic language that contains all three analysed works leads to the question of what life will look like in Russia when it definitively separates from the Western world. In 2023, Sorokin was the guest at the international book fair Book World Prague, where he talked about how Putin's military invasion of Ukraine caught him in Berlin, where he had flown to by air only four days before its outbreak. Like Russian journalist Mikhail Zygar, author of the world bestseller *All the Kremlin's men* and founder of news channel TV Rain, the Russian novelist, screenwriter, and human rights activist Lyudmila Ulitskaya, the Russian writer and journalist Dmitry Glukhovsky, or the Russian writer, poet, film critic, and journalist Dmitry Bykov, he was forced to leave the country and live abroad. The author clarified that he underestimated Putin and assumed the war would continue to have a hybrid nature (Stastka, electronic source).

In an article for the Slovak "Dennik N", translated by Jan Štrasser, the author wrote that power in Russia is a pyramid built in the 16th century by Ivan the Terrible with the help of his army – the oprichnina, while cruelly and bloodily dividing the Russian state into power and nation, and into special and ordinary people, while the gap between them became extreme. Friendship with the Golden Horde convinced him that the only way to rule in vast Russia was to be the occupier of this vast zone, and his occupying power had to be powerful, cruel, unpredictable,

and incomprehensible to the nation. People were not supposed to have a choice, but, on the contrary, they were supposed to submit, and at the top of this dark pyramid sat a single person, possessing absolute power and the right to everything. The writer, as he also reflects in his novel *Day of oprichnik*, by using medieval symbols, archaisms, and an atmosphere of terror, argues that the principle of Russian power has not changed in the last five centuries, which he considers the essential tragedy of this country (Sorokin 2022, electronic source).

References

- Afanas'ev, Aleksandr, ed. *Narodnye russkie skazki*. Sankt-Peterburg, Moskva, Reč', 2017.
- Barthes, Roland. "The death of the Author". Roland Barthes. *The rustle of language*. Trans. Richard Howard. New York, Hill and Wang, 1986, pp. 49–55. Web. 30.01.2024. https://www.d.umn.edu/~cstroupe/handouts/8500/barthes_death.pdf.
- Blair, Elaine. "The wait". *The Nation*, 13.04.2009, pp. 25–28. Web. 7.02.2024. <https://www.thenation.com/article/archive/wait-vladimir-sorokin/>.
- Epstein, Mikhail. "The philosophical implications of Russian conceptualism". *Journal of Eurasian Studies*, 1, 2010, pp. 64–71. Web. 7.02.2024. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1879366509000098#sec3>.
- Erofeev, Viktor. *Russkie cvety zla*. Moskva, Podkova, 1997.
- Genis, Aleksandr. "Čuzn' i žido". Aleksandr Genis. *Ivan Petrovič umer*. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 1999, pp. 72–81.
- Glanc, Tomáš. "«Trvá to celou věčnosť!» Fronta Vladimira Sorokina 2003: souvislosti tvorby" [pre-face]. Vladimir Sorokin. *Fronta*. Trans. Jakub Šedivý. Praha, Malá Skála, 2003, pp. 5–19.
- Griganov, Aleksandr, Marina Možejko, ed. *Postmodernizm. Ěnciklopediá*. Minsk, Interpresservis, 2001. Web. 28.03.2024. https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/_77.php.
- Grigoryeva, Nadezhda. "Speak, heart...: Vladimir Sorokin's mystical language". *Vladimir Sorokin's languages. Slavica Bergensia*, 11. Ed. Tine Roesen, Dirk Uffelmann. Bergen, University of Bergen, 2013, pp. 108–127. Web. 14.03.2024. <https://boap.uib.no/books/sb/catalog/view/9/8/163>.
- Ivanov, Igor'. "Pojdi tuda – ne znaü, kuda; prinesi to – ne znaü, čto". *Èsse na temu svobody*. Web. 16.01.2024. <https://spbda.ru/publications/svyaschennik-igor-ivanov-poydi-tuda-ne-znayu-kuda-prinesi-to-ne-znayu-cto-esse-na-temu-svobody/>.
- Koshino, Go. "Illusion and mirror. Images of China in contemporary Russian literature". *Eurasia's regional powers compared – China, India, Russia*. Ed. Shinichiro Tabata. London, Taylor & Francis, 2014. Web. 12.03.2024. https://www.google.sk/books/edition/Eurasia_s_Regional_Powers_Compared_China/AHbfBQAAQBAJ?hl=sk&gbpv=1.
- Kupka, Valerij. "V nákaze opričniny". *Vladimír Sorokin: Tvorca mnohých tvári: Interpretáčné podoby v slovenskom kultúrnom priestore*. Ed. Zuzana Lorkova. Bratislava, Stimul, 2011, pp. 35–36.
- Kusa, Maria. "Sorokin v slovenskej recepcii ako správa (?) o stave kultúrnych priestorov". *Súčasný výskum literárnych procesov v slovenskej a ruskej literárnej vede*. Ed. Eva Maliti, Jurij Azarov. Bratislava, Slovak Academic Press, 2012, pp. 107–118.
- Lippard, Lucy. *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley, University of California Press, 1973. Web. 23.02.2024. https://monoskop.org/images/0/07/Lippard_Lucy_R_Six_Years_The_Dematerialization_of_the_Art_Object_from_1966_to_1972.pdf.

- Lorkova, Zuzana. "Preklady V. Sorokina v slovenskom kultúrnom priestore". *Vladimír Sorokin: Tvorca mnohých tvári: Interpretácie podoby v slovenskom kultúrnom priestore*. Ed. Zuzana Lorkova. Bratislava, Stimul, 2011a, pp. 16–25.
- Lorkova, Zuzana. "Problematica perevodu proizvedeniâ Serdca četyreh V. Sorokina". *Vladimír Sorokin: Tvorca mnohých tvári: Interpretácie podoby v slovenskom kultúrnom priestore*. Ed. Zuzana Lorkova. Bratislava, Stimul, 2011b, pp. 80–84.
- Lorkova, Zuzana. "Východ verzus Západ v diele Opričníkov deň". *Vladimír Sorokin: Tvorca mnohých tvári: Interpretácie podoby v slovenskom kultúrnom priestore*. Ed. Zuzana Lorkova. Bratislava, Stimul, 2011c, pp. 64–72.
- Mamleev, Ťrij. "Smert' rãdom s nami". Ťrij Mamleev. *Osnovnye tajny*. Moskva, Vagrŭs, 2002, pp. 169–178.
- Mattova, Lucia. "Sorokinove dramatické texty v preklade J. Štrassera". *Vladimír Sorokin: Tvorca mnohých tvári: Interpretácie podoby v slovenskom kultúrnom priestore*. Ed. Zuzana Lorkova. Bratislava, Stimul, 2011, pp. 85–92.
- Mežieva, Marina, Natal'â Konradova. *Okno v mir: sovremennaâ ruskaâ literatura*. Moskva, Russkij âzyk. Kursy, 2006.
- Odaha, Tomáš. *Maxim Gorkij: Na dně* [review]. Web. 16.01.2024. <http://www.odaha.com/tomas-odaha/recenze/cetba/divadelni-hry/maxim-gorkij-dne>.
- Pisar, Vlado. *Sorokin: Rusko je stále groteska*. Web. 16.01.2024. <http://kultura.pravda.sk/kniha/clanok/39048-sorokin-rusko-je-stale-groteska/>.
- Roesen, Tine, Dirk Uffelmann. "Vladimir Sorokin's languages: An introduction". *Vladimir Sorokin's languages. Slavica Bergensia, 11*. Ed. Tine Roesen, Dirk Uffelmann. Bergen, University of Bergen, 2013, pp. 8–24. Web. 1.03.2024. <https://boap.uib.no/books/sb/catalog/view/9/8/160>.
- Shvankmajer, Milan. *Dějiny Ruska*. Praha, Lidové noviny, 2004.
- Skrynnikov, Ruslan. *Reign of terror: Ivan IV*. Leiden, Brill, 2015. Web. 26.02.2024. <https://books.google.sk/books?id=UP7dCgAAQBAJ>.
- Smirnov, Igor'. *Oskorblãušãã nevinnost'*. 1995. Web. 30.01.2024. <https://srkn.info/criticism/smirnov2.shtml>.
- Smirnov, Igor'. "Vidimyj i nevidimyj miru ťmor Sorokina". *Mesto pečati*, 10, 1997, pp. 60–76. Web. 13.03.2024. <https://srkn.info/criticism/smirnov1.shtml>.
- Sorokin, Vladimir. *Den opričníka*. Trans. Libor Dvořák. Praha, Pistorius & Olšanská, 2009a.
- Sorokin, Vladimir. *Fronta*. Trans. Jakub Šedivý. Praha, Malá Skála, 2003.
- Sorokin, Vladimir. *Očered'*. Moskva, Corpus, 2018. Web. 9.02.2024. <https://www.litres.ru/book/vladimir-sorokin/ochered-124915/chitat-onlayn/>.
- Sorokin, Vladimir. *Opričníkov deň*. Trans. Ján Štrasser. Bratislava, Kalligram, 2008.
- Sorokin, Vladimir. "Putin sedí na vrchole rozpadávãjũcej sa pyramidy moci". Trans. Ján Štrasser. *Dennik N*. 26.03.2022. Web. 9.02.2024. <https://dennikn.sk/2784166/putin-sedi-na-vrchole-rozpadavajucej-sa-pyramidy-moci/>.
- Sorokin, Vladimir. *Srdcia štyroch*. Trans. Ján Štrasser. Bratislava, Kalligram, 2009b.
- Stastka, Tomáš. *V opozícii nemãme hrdinov. Vedia sa akurãt tak nechat' zavriet', myslí si slãvny ruský spisovatel'*. Web. 9.02.2024. <https://hnonline.sk/svet/96083453-v-opozicii-nemame-hrdinov-vedia-sa-akurat-tak-nechat-zavriet-mysli-si-slavny-rusky-spisovatel>.
- Toda, Mirek. "Homo sovieticus nevyumrel, len zmutoval: So spisovateľom Vladimírom Sorokinom o trhaní kníh, komsomolcoch, undergrounde, aj o Putinovi". *Sme*. 8.10.2009. Web. 28.03.2024. <https://kultura.sme.sk/c/5052288/homo-sovieticus-nevyumrel-iba-zmutoval.html>.
- Trefilova, Anna. "Ten' opričníka". *Diletant*, 1, 2012, pp. 58–59. Web. 16.01.2024. http://img-fotki.yandex.ru/get/2708/85415274.7/0_63968_802182d8_orig.

- Uffelman, Dirk. “*Lěd tronulsia*. The overlapping periods in Vladimir Sorokin’s work from the materialization of metaphors to fantastic substantialism”. *Landslide of the norm: Language culture in post-Soviet Russia. Slavica Bergensia*, 6. Ed. Ingunn Lunde, Tine Roesen. Bergen, University of Bergen, 2017, pp. 100–125. Web. 14.03.2024. <https://boap.uib.no/books/sb/catalog/view/3/5/113>.
- Vargová, Zuzana. *Súčasné Rusko v prózach Vladimíra Sorokina* [diploma thesis]. Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, Katedra rusistiky, 2013. Web. 8.01.2024. <https://opac.crzp.sk/?fn=detailBiblioForm&sid=B3BB44064DB947D4D2BF3E4BF4B0>.
- Zirin, Mary. *The queue* [review]. Web. 29.01.2024. <https://www.publishersweekly.com/978-0-930523-44-2>.

SVETLANA ŠAŠERINA

Отступления от нормы и их отражение в памятниках нормативного характера: на примере правил Ужгородского Псевдозонара XVII в.

Departures from the norm and their reflection in monuments of
a normative character: based on the example of the rules of
the Uzhhorod Pseudozonar of the 17th century

Abstract. Christian doctrine clearly regulates a person's daily life, relationships with others, and behavior even down to eating. Breaking the commandments is considered a sin, and overcoming one's own weakness leads to the improvement of man and bringing him closer to God, which is ultimately the goal of every Christian's life. On the material of Cyrillic monuments of written texts of a teaching character, we will consider how the deviation from the norms of Christian morality and violation of the rules of doctrine are reflected in sermons. The sermon as a non-canonical, free genre is interesting for the study of the human value system; it is in the texts of sermons that one can find a reaction to socially significant events. In the article we will trace what sins are mentioned in sermons, what methods of overcoming them are suggested, and what values are emphasized as the main ones. We will conduct this study on the material of the sermons that are part of the Uglian didactical gospel, the didactical gospel of Clement Bukowski, and some other collections. To overcome sin, the Church used not only teachings, but also a collection of laws, the distinctive feature of which was the indication of punishment (penitentia) for the violation of this or that regulation. It should be noted that the various punishments were not physical, but spiritual (e.g. excommunication from the sacrament of confession and communion for a certain period of time, strict fasts, and many others), and the main purpose of punishment was to correct the sinful nature of man and bring him closer to God.

Keywords: spiritual culture, didactic gospel, sin, punishment, value system, Holy Bible, Cyrillic writing, Pseudozonar, Uzhhorod

Svetlana Šašerina, Constantine the Philosopher University in Nitra, Nitra – Slovak Republic, szenuchova@ukf.sk, <https://orcid.org/0000-0002-9130-0150>

Толкования евангельских перикоп, отрывков из Нового Завета, которые читаются на литургии, представляют собой интересный материал для исследования гомилетической традиции того или иного региона. Тексты поуче-

ний и толкований Священного Писания возникали для обучения прихожан основам вероучения. От других текстов, используемых во время богослужения, их отличает относительно свободная форма и явный дидактический характер. Поучения и толкования учат человека жить, следуя заповедям той системы ценностей, которая формирует основу для познания самого себя и своего места в жизни общества, и являются, по сути, пособием по ведению праведной христианской повседневной жизни. Таким образом, через объяснение основного христианского текста церковь принимает непосредственное участие в формировании системы ценностей прихожан.

Настоящее исследование строится на материале рукописных сборников учительного характера¹ XVII–XVIII в., возникших в среде исторической Мукачевской епархии. Цель статьи – обобщить результаты актуальных исследований об использовании поучительных и пенитенциальных текстов в кириллических рукописях карпатского происхождения.

Кириллические памятники письменности с пограничной территории между славянским Востоком и Западом являются неотъемлемой частью культурного наследия славян. До настоящего времени в архивах и личных коллекциях сохранился целый ряд сборников карпатского происхождения, записанных кириллическим письмом, как литургического, так и нелитургического характера, которые служат материалом для комплексного изучения кириллической письменной культуры в указанной среде. Кириллические рукописные источники, возникшие в области исторической Мукачевской епархии на границе латинской и византийской традиций, обладают характерными чертами, свойственными только им. Они интересны как своим составом, точнее, включением в них текстов легендарного и апокрифического характера восточного и западного происхождения, так и языком, на котором записаны². Эти особенности говорят о формировании собственной письменной

¹ К памятникам учительного характера относятся прежде всего поучительные евангелия, имевшие широкое распространение под Карпатами, и сборники дидактических текстов церковного и светского происхождения, в состав которых входят не только проповеди, но и легенды, повести, экземплы, разнообразные „слова” и апокрифы. Поучительные евангелия представляют собой хронологически упорядоченные сборники проповедей и толкований евангельских перикоп на воскресенья и праздники церковного года. К таким памятникам письменности относятся, в частности, Углянское учительное евангелие и Углянский сборник *Ключ* (Šašerina 2019: 185–648), а также две рукописи Штефана Глинки из Литмановой на Спише (Šašerina 2023: 39–260), которые содержат жития, апокрифы о Богородице, проповеди, притчи и комментированный пересказ ветхозаветных текстов.

² Часто в состав поучительных памятников карпатского происхождения входят легенды и экземплы из *Римских деяний*, сборника, распространенного в западной дидактической литературе, где нередко находятся и тексты восточно-славянского происхождения. Главной особенностью языка поучительных евангелий, возникших в карпатской среде, является перевод евангельских перикоп на вернакулярный язык. Кроме того, к лингвистическим особен-

традиции в карпатской среде. Кириллические тексты поучений и толкований Библии отражают христианское духовное мировосприятие и позволяют получить представление об общественном, образовательном и культурном мышлении местного населения. Находящаяся на границе между латинским и византийским культурным миром, литературная традиция исторической Мукачевской епархии синтезирует собственные произведения, опираясь на источники как с Востока, так и с Запада³.

Проповедь как дидактический, учительный жанр прежде всего направлена на наставление прихожан на путь веры; она представляет собой массовый жанр в отличие от богословских произведений, понятных лишь образованному меньшинству. В проповеди священник еженедельно напоминает о важности истин веры, обличает грехи, ободряет прихожан в их стремлении к Божественной благодати. Основы вероучения, изложенные в проповедях, подаются в доступной форме и сопровождаются примерами и образами из повседневной жизни. Кроме основ вероучения, проповедник предлагает прихожанам практические модели поведения для того, чтобы претворить услышанные наставления в жизнь (Korzo 5–8). В подобном ключе составляются и толкования евангельских чтений. В основе всех поучений лежит осознание греховной природы человека, борьба с ней и достижение совершенства, которое в глобальном смысле представляет собой выбор между добром и злом. В этом контексте особенно важна интерпретация понятия „добро“, поскольку именно оно во многом определяет социальные ценности и является мерилom этики и эстетики (Vendina 183–185). Общественные нравы и мораль формируются на традиционной народной основе именно под влиянием религиозных ценностей (Tolstaâ 111).

Единственной подлинной ценностью в жизни христианина, постоянным ценностным ориентиром и опорой является сам Бог⁴. К важнейшим ценностям относятся вера, которая определяет смысл жизни, формирует мировоззрение отдельного человека и в целом отношения в обществе, строящиеся на доверии или недоверии. Из-за того, что вера определяет отношения людей в обществе, она переходит из категории религии в категорию этики.

ностям учительных сборников можно отнести и наличие текстов на нескольких диалектах vernakularного языка наряду с текстами на церковнославянском (см.: Šašerina 2019, 2023; Žejuch 2022; Čuba 2011).

³ Таким оригинальным произведением, созданным в среде Карпат на основе синтеза восточных и западных элементов, может считаться, например, повесть о Тибете, входящая в состав рукописей Штефана Глинки из Литмановой на Спише (Šašerina 2022: 141–150; Šašerina 2023: 244–248).

⁴ Здесь и далее перечисляются основные положения христианского вероучения, которые из раза в раз повторяются в текстах проповедей. Отдельные цитаты, иллюстрирующие те или иные догмы и правила веры, рассмотрены нами в статье (Šašerina 2021: 398–402).

Верующий человек как представитель определенной конфессии разделяет с обществом одни и те же ценности, значит, этому человеку можно доверять, что уже представляет собой оценку его этических качеств. Вера для христианина – это привязанность к Богу, безусловное самопринятие и послушность. Как добродетель, вера исходит от Бога и направлена на Него. Человек, имеющий веру, стремится жить в соответствии с заповедями, а значит, имеет способность отличать добро от зла и противостоять ему.

Наибольшей добродетелью в жизни христианина является любовь, источником которой также является Бог. Церковь учит любить прежде всего Бога и видеть Его образ в каждом человеке, близком и далеком, в том числе в чужеземце и неприятеле. Плохим, недостойным чувством считается любовь к человеку в связи с его материальным благополучием или приятной внешностью, то есть отношение, основанное на преходящем качестве. Идеалом абсолютной любви для христианина является самопожертвование, искупительная жертва Христа на кресте, поэтому и сам крест из орудия унижительной казни становится символом любви, прощения, спасения и вечной жизни.

Христос искупил грехи человечества и даровал ему надежду на вечную жизнь своими крестными страданиями, поэтому земные испытания человека воспринимаются как условие для совершенствования отношений с Богом, веры и как обещание посмертной награды. В поучениях встречаются отрывки, говорящие о спокойной жизни как угрозе для души.

Основополагающей ценностью для христианского формирования личности является сообщество верующих, или церковь, *ecclesia*. По данным *Литургического словаря* Руперта Бергера (Berger 95–97), церковь появилась в момент искупительной жертвы, а перед людьми она утвердилась при сошествии Святого Духа на апостолов. Стать частью церкви можно лишь приняв таинство Крещения. В тексте литургии о Церкви говорится как о Христовом теле, а в молитвах, читаемых при крещении, – как о Христовой невесте и матери верующих. Такие же образы используются и в гомилетических текстах: крещение является для человека вторым рождением, перевоплощением в христианина посредством воды и Духа. Становясь христианином, человек связывается с Церковью как с матерью.

Если церковь – это христианская община как таковая, то место коллективного общения с Богом (храм) тоже представляет собой особую ценность в жизни христианина. В отличие от иудеев христиане не считают храм домом Бога (Berger 213): „Но Всевышний не в рукотворенных храмах живет, как говорит пророк: Небо – престол Мой, и земля – подножие ног Моих” (*Deâniâ svâtyh Apostolov* 7: 48–49). Бог присутствует на всяком месте, поэтому Матфеем (*Evangelië ot Matfeâ* 18: 20) пишет: „Ибо, где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них”. Посещение храма у христиан связано не толь-

ко со стремлением услышать Слово Божие и принять участие в таинствах, но и с проявлением единения с общиной. Осознание себя частью социума и принятие собственной меры ответственности по отношению к нему является характерной чертой католической проповеди, в то время как для православной церкви социальная проблематика характерна в гораздо меньшей мере. В православном богословии на первый план выходит связь человека не с его окружением, в том числе ближайшем, а принадлежность к Церкви как к телу Христа (Korzo 114–144). В проповедях карпатского происхождения встречаются оба подхода к изложению вопроса об ответственности индивидуума к его ближним.

Вышеупомянутые ценности формируют самосознание человека, принимающего истину веры как образ своего собственного мышления. Коллективные представления об истории, обществе и культуре, использование одинаковых символов и слов, принадлежность к одной общине являются выражением культурного единства. Такое единство создает образ Церкви, объединяющей всех без различия по языку и национальности.

Наряду с основополагающими ценностями человеческую жизнь определяют и так называемые антиценности. Главной антиценностью, то есть тем, чего каждый христианин стремится избегать, является грех. Понятие греха как антиценности в христианской картине мира не менее важно, чем само понятие ценности. Грех разделяет историческое время: грехопадение Адама, Рождество Христа и Страшный суд являются ключевыми вехами в истории человечества. Время жизни отдельного человека также тесно связано с понятием греха: человек рождается с печатью первородного греха, а принятие таинства Крещения освобождает от него; в течение жизни человек противостоит грехам и после смерти будет осужден или спасен. Грех также определяет пространство: земля полна грехов, однако даже в земной жизни есть свободные от греха места, например монастыри; загробный мир делится на рай и ад по признаку присутствия в нем греха. Обряды и ритуалы, в которых принимает участие человек, тоже проводятся для того, чтобы уменьшить влияние греха: крещение, исповедь, пост, паломничество, молитва считаются душеспасительными потому, что избавляют человека от него. Человеческое общество состоит из грешников, грех сопутствует любым социальным контактам человека. Он определяет даже отношение между телом и душой в рамках одной личности: после того как изначальное совершенство было разбито грехом, с телесными побуждениями стало сложно совладать, а дух перестал владеть телом, в котором пребывает. Люди регулярно говорят о грехах (например, на исповеди), слушают проповеди об их недопустимости в жизни, в которых преступлению заповеди уделяется немалое внимание. Так явная антиценность становится

предметом гораздо более обсуждаемым, чем сама добродетель (Léon-Dufour 317–334).

В то время как сборники поучений и толкований евангельских перикоп говорят о ценностях, добродетелях и недопустимости греха, основным практическим документом, определяющим степень серьезности того или иного проступка, является Номоканон – сборник интерпретаций церковных канонов, правил веры, церковной и светской дисциплины, который содержит и раздел о наказаниях за отдельные прегрешения. По тому, какое наказание полагается за то или иное нарушение, можно судить об иерархии в системе человеческих ценностей. Разнообразные наказания, предлагаемые в Номоканоне, имели не физический, а духовный характер (например, отлучение от таинства Исповеди и Причастия на определенный срок, установление строгих постов и многие другие), потому что основной целью наказания является исправление греховной природы человека и приближение его к Богу. Ужгородский рукописный Псевдозонар (Žeňuch et al.), материал которого мы приводим для иллюстрации, использовался в среде исторической Мукачевской епархии и регулировал церковную и светскую жизнь ее обывателей. По своему происхождению этот документ является сборником византийских церковных канонов и светских правил, появившийся на славянской почве еще в великоморавскую эпоху и повлиявший „на формирование государственно-политического, общественного и церковного образа всей великоморавской среды” (Žeňuch et al. 136–137).

Серьезнейшим наказанием, которое Церковь могла наложить на прихожанина, является анафема, то есть проклятие и отлучение от церковного общения. Ее наложение отлучает человека от возможности спасения собственной души через принятие таинств и участие в богослужениях. С точки зрения социума, такая экскоммуникация означала утрату им права принадлежности к общине и, следовательно, потерю этического качества человека, которому можно доверять⁵. Анафема полагалась за серьезные преступления, например за вероотступничество⁶. Насилие над женой священника тоже каралось анафемой, но если совершивший насилие раскаялся на исповеди, то

⁵ В дохристианских представлениях славян существовало правило, в соответствии с которым общество брало на себя заботу о своих бедных, больных и пожилых членах, поэтому если в деревне появлялся бродячий нищий чужак, то жители не вступали с ним в контакт и выгоняли его, принимая его за человека, обреченного на изгнание (Žeňuch 2023: 24).

⁶ „Иже аще ѿ мирских члкъ ѿбѣгает ѿ цркви. и на сеи млитса и поет гла яко боли ест тѣчїж на сеи млтса а не въ церкви. и сеи творит без повелѣнїа епкоупова или вца дхвнаго. и тако хотащаго анаѳема” (Žeňuch et al. LX). Здесь и далее транслитерация Ужгородского рукописного Псевдозонара приводится упрощенной кириллицей.

„Иже аще кто въсхоцет поститисъ въ сѣботу и въ недѣла. анаѳема тако постащегоса” (Žeňuch et al. LXVI).

наказание заменяли на отлучение от причастия в течение семи лет⁷. Анафеме накладывали на жен, непокорных воле мужей⁸, и на родителей, которые любят своих детей неодинаково и потому делят между ними свое имущество неравными долями⁹. Анафеме предавались родители, решившие оставить маленьких детей и уйти в монастырь, и взрослые дети, принявшие решение оставить пожилого немощного родителя и уйти в монастырь, а также священники, которые произвели такой постриг¹⁰. Этот ряд правил показывает важность семьи как общественного института и учит индивидуальной ответственности человека по отношению к ближним. Серьезное нарушение норм морали предполагало и суровое наказание, исключаящее возможность исповеди и прощения.

Отлучение от Церкви предполагалось и за другие тяжкие грехи, например за нарушение принципа правочерности. Православная, а позже и униатская церковь отличала свою общину от неправочерных христиан, ставя их на один уровень с нехристианами. Неправочерными считались армяне, павликиане и другие представители еретических течений, а также все нехристиане. Христианам под угрозой отлучения от общины запрещались смешанные браки с неправочерными (исключение составляли случаи, когда неправочерный менял веру), причем на три года от церкви отлучался и священник, сочетавший пару браком с нарушением этого базового принципа¹¹. Нарушением считалось даже совместное принятие пищи

⁷ „Аще кто женоу дховнаго брата (попъ попадоу аще поимет се глемъ zde) своего wskверънит ... таковаго анаема прощение бо не имат от ба. ащели приидет на покаане и покаетса ... то да ѿлоучитса ѿ причащения лѣт с” (Žeňuch et al. LXI).

⁸ „Жена аще не покараетса своему мжжеви. и не во вѣли его прѣбывает. да аще не послушает се и таковаа анаема” (Žeňuch et al. LXII).

⁹ „Родителіе иж неравно своа чада любет. и не наказоужт. нж единого любат. а друогаго ненавидаг. или своа иманіа неравно раздаваат им. анаема” (Žeňuch et al. LXIII).

¹⁰ „Аще кто родит чаді и не хранит ни питает их. якож длъжен ес. нж хоцет их юныи вставити. и ѿити да пострижетса анаема того. иж аще пострыжет его” (Žeňuch et al. LXII). „Аще кто вставит своего родителя стара сѣща и немощна. а не почитает и не хранит его. нж ѿыдет пострышис. без повелѣніа своего родителя. анаема его и стригоущаго и” (Žeňuch et al. LXIV).

¹¹ „Аще кто ѿ хрстіанъ любодѣаніе сътворит. и съблюдит съ поганоа женоа. таковыи wskврхнил ес свое крѣщение паче же аще ал ес или пиль съ неа. нечѣстие се велико таковыи да ѿлоучитса ѿ стѣла цркве. да ѿстоит на мѣстѣ вглашенных. Аще мжж вѣрен женоу невѣрноу имат. и не хоцет жена оувѣритиса. или жена вѣрна мжжа невѣрна аще имат. и не хоцет мжж оувѣритис. в сих не имамы что глати. вбаче якож писахом многажды. яко не подобает вѣрноу христианиноу на невѣрныхъ женитиса.

Аще невѣрень мжж wskверънит двж хрстіанска. тѣи да крститса. и поимет а женоу. ащели не хоцет. тѣи да възмѣт вѣсе иманіе его. и дадат женѣ тои растлѣвшоиса ѿ него. а того да ижденѣт и проженоут ѿ мѣста того” (Žeňuch et al. LXX–LXXI).

с неправоверными¹². Покупка продуктов для приготовления евхаристии у нехристианина не наказывалась отлучением от церкви, но такие продукты считались нечистыми и не могли быть использованы для приготовления ритуального хлеба¹³.

Кроме вышеупомянутых серьезных проступков, анафемой могли покарать и женщину, подстригшую волосы (кроме ситуации принесения монашеского обета). В этом правиле уточняется, что стричь женщинам волосы запрещает сам Бог¹⁴. Анафемой карается отказ мужчины и женщины от супружеских отношений для продолжения рода¹⁵, если причиной этому является неприятие, а не соблюдение ангельской чистоты¹⁶.

Отлучение от Церкви и запрет входить в церковь до конца жизни предполагался для посягнувших на жизнь другого; например, насовсем отлучали женщин, убивших собственного мужа или ребенка из-за желания выйти замуж за другого¹⁷. Наказание за непреднамеренное убийство подразумевало

¹² „Вьсакаго адацаго съ еретиком. или піжцаго. или дружба дѣжцаго и любви и едѣнія. сирече съ арменином. или съ яковитом. или съ моусоулманином. или же сѣт прочіи такові. иже сѣт патерині и бгомили такового анаѣема” (Žeňuch et al. LXX).

„Иже аще съ арменином ясти. или съ павликыанином. или съ инѣм еретиком каковѣм либо. и аще и паче и любѣв имат кто съ таковым. семѣ глѣм да вставитсѣ сего. и да приходить. къ цркви чстѣ. и аще невидѣнем се сътворил ес. да встит его ереи: Ащели и вѣдыи и оуслышит наказаніе. паки да встит его ереи. дав емоу заповѣд малоу ѿ задрѣченія. Ащели не послушает. наказаніѣ ноу хошетѣ съ ним асти и пити. с таковым хрстианином да не асть. ни въ црквь не приемлетсѣ. нѣ да ѿтврщаетсѣ ѿ него вьсѣк хрстианин. яко ѿ идолосложителя. Ащели паки къгда приидет къ исповѣди. да ѿлжчитсѣ на покааніе. лѣт г. и въ двожлѣтѣ да не приато бѣдет ѿ домоу его въ црквь ни просфѣры никаковаѣ приношенія. а въ третее лѣто да приемлатсѣ просфѣра его въ цркви. и тако да съвршит. и третіе лѣто въ покааніи.

Аще кто приложит сѣ къ евреим и съ ними. единооудръствѣт въ вѣрѣ их. и съ аще къгда. приидет паки въ хрстианство. да ѿлжчитсѣ на покааніе лѣт .ѳ. г. лѣт. въ мѣсто углашенных. и потом да приата бѣдет просфѣра его въ цркви. и прочіе да сътворит въ поканіи. и въ десѣтое лѣто да причаститсѣ. стмоу причащеніѣ” (Žeňuch et al. XLV).

¹³ „Аще что либо wskврнит рѣкоѣ своеѣ евреинѣем или вино и масло. или ино что ѿ таковых не достоин хрстианинѣ вѣкжити нѣ да встит его пришедши ереи” (Žeňuch et al. XLIV).

¹⁴ „Аще ли жена врыжет власы своа. непшоуѣщи яко добро ес ба ради. и кромѣ точіа иноческаго житія. дрѣзноуше и се творити. анаѣема. не повелѣ бо сѣ ѿ ба стрыщи жены власы. точіа егда прииде въ иноческое житие. ащелиѣ тако на наважденіем нѣким вражіим встрыжет власы своа. да ѿлоучитсѣ ѿ цркви и ѿ причащенія. лѣт .а. и да покаетсѣ” (Žeňuch et al. LXIV).

¹⁵ „иже кто гноушаетсѣ жены своеѣ и двѣстоует мерьско творѣ посаганіе и гнѣшаасѣ таковыи анаѣема” (Žeňuch et al. LXI), „аще жена ѿ своего моужа ѿбѣгает ненавидѣщи моужескаго съвѣкоупленія нѣ хотѣши ходити тако. анаѣема” (Žeňuch et al. LXII).

¹⁶ „Аще кто творит се ба ради. или агльскомоу житію ревнует. сѣи блсвень” (Žeňuch et al. LXI).

¹⁷ „Ащели жена оуморит чародѣніем своего мѣжа. иного хотѣши възати. такожде же и мѣж аще сътворит тѣи горе таковым. ѿ таковых бо что глати не имамы. велико бо и страшно

возможность более скорого прощения, чем за умышленное. Преодоление греха в этом случае заключалось в раскаянии перед обществом¹⁸.

Длительное наказание, состоящее в ежедневных поклонах на протяжении определенного времени, накладывалось на родителей умерших детей, не принявших крещение по нерадению родителей, а также если ребенок умирал по недосмотру или от побоев¹⁹.

Серьезными прегрешениями считались и уголовные преступления, например кражи, в том числе разворовывание могил²⁰ и поджоги домов²¹. Кроме деятельного покаяния, выраженного в поклонах, вор был обязан компенсировать украденное вдвойне²².

Множество пенитенций касаются нарушения шестой заповеди, чистоты, что позволяет утверждать, что такие грехи были в общине нередки. Чистота, как важнейшая черта существования, касалась не только физической, но и ритуальной стороны человеческой деятельности (Šašerina 2020: 25–31).

покааніе таковым прѣдлежит даже до смрти ѿлоученым сѣщим ѿ цркви. такоже и жена. аще свое вроча оуморит. иж поати иного мѣжа нѣкоего. Аще жена чадо свое оуморит вины ради грѣховныа еж любити діаволіа. любовіа нѣкоего мѣжа. прѣлщенна прѣизлишным блѣдом. еж вбрѣтохом монжицеа бываемо въ нѣких. таковім повелѣвает стын събор въ цркви не входитьи даж и до смрти. нѣ на мѣстех вглашенных люди стоати” (Žeňuch et al. LXV).

¹⁸ „Иже волеа своеж убійство сътворит. и приидет къ стѣи цркви. исповѣдатис хоцет покаатис ѿ немже сътвори. повѣлеает съборнаа црковь таковому .s. лѣт внѣ из цркви стоати. а вноутрь еа не воходіти. а пища его да боуди съчиво и зеліе без соли. и без масла [елеа]. хлѣб и вода прѣз воса нед. а въ сѣб и нед и на празники гснл. да вливаєт масло [елей] и сол и вино да испіваєт помалоу. егда искомчаетса .s. лѣт. тогда да входить въ црков. и да стает и да прѣбоудет въ томже покааніи других лѣт .ві. всѣж лѣта по всл дни да творит тысяща поклон. и се оубо повѣлеает стаа съборнаа црковь” (Žeňuch et al. XXXIV).

„Волное оубійство наречетса еж сѣсти и почивноутиса. како оубити нѣкоего вины ради некия. и ес оубо цѣло страшнѣиши грѣх сѣи” (Žeňuch et al. XXXV).

„Ащелиж оударит а малым. и ѿ сего оумрет. видѣхом бо многажды и оудареніем за ланитѣ или кнѣтѣм нѣкаковѣм смръть бываѣшоуа. сего ради повѣлеаеом половину ѿ заповѣданных волному оубійствоу. да сътворит покааніе” (Žeňuch et al. XXXVI).

¹⁹ „Аще вроча крѣщеное а не встрижено ѿ влас его прѣвых. и тако оумрет. да ѿлжчитса родитела его лѣт .а” (Žeňuch et al. LV).

²⁰ „Раскопавай гробы мрътвицем тѣх съвлача исъ вдежда мрътвическыа. и сице крада и да покаетса лѣт .е. поклон .р. на днь. а иже дома прокопал ес и крал да покаетса лѣт .г.” (Žeňuch et al. XLII).

„Аще коголибо имѣт гробы ѿкоповаѣща. и мрътовца хрстіанскыа съвлачаща из гробъ. таковыи на смръть всѣдитса” (Žeňuch et al. XCVI).

²¹ „Аще кто възжежет дворь нѣчи. или гоумно или дом. запрѣщеніе да пріимет .к. лѣт. егда исповѣстѣса ѿцоу дховному. Ащели исправит ѿ нем. имоут и и всъхытат его и бѣжт. иманіе его расхытат. тои да пріимет заповѣд .і. лѣт. на каждыи днь поклон .с. ащел .к. лѣт пріимет заповѣди тои да сътворит на всѣак днь поклона .у. ащели съгрѣшит сеи не хотащи да не покаетса лѣт .з.” (Žeňuch et al. LXXV).

²² „Аще кто чти оукрадетъ. и скоро вбращетса паки. то да възмѣт емоу подвоинна” (Žeňuch et al. XCVI).

Нарушение заповеди чистоты влияло не только на одного человека, но и на общину в целом, поэтому и наказание за это было строгим. Так, например, Номоканон устанавливает четкую последовательность действий для очищения оскверненного водного источника и запасов продовольствия, потому что снабжение продуктами питания считалось святым²³.

Произведения учительного жанра, сборники проповедей, поучений и толкований Священного Писания отражают систему ценностей, имевшую распространение в месте их возникновения и использования. Сборники проповедей, а также сборники законов и правил светской и монашеской жизни могут приблизить читателю повседневную жизнь, в том числе проблемы прихожан православной и греко-католической Мукачевской епархии во второй половине XVII–XVIII вв. (Žeňuch 2017: 24).

Мы рассмотрели лишь некоторые явления повседневной жизни людей, которые регламентируются Номоканоном. В заключение можно сказать, что сборники проповедей и законов ожидаемо создают образ правильного жительства и предостерегают от утраты Божественной благодати вследствие греха.

Тексты проповедей и толкований евангельских перикоп, которые читали во время литургии, носят явный дидактический характер. Объяснения Священного Писания, построенные на основе простых повседневных примеров, помогали прихожанам понять учение церкви, что позволяет говорить о них как о самом распространенном пособии по повседневной праведной жизни. Используя понятные слова поучений и правил, Церковь предлагает своим прихожанам единственный верный способ преодоления греха через признание и защиту своих ценностей, а именно добра и веры. Для разрешения ситуаций, связанных с нарушением отдельных заповедей, в среде под Карпатами использовался Псевдозонар – сборник церковного и светского права. Правила, изложенные в Псевдозонаре, однозначно указывают на неразрывную связь повседневной жизни человека с жизнью духовной.

²³ „Аще въ кладазь емоуж вода не истече вьнѣ. въпадает гад нѣкои. или скот и удавится. да аще въскорѣ вбращетса измѣтса вьнѣ. да излиетса и ѿ воды тоа вѣдра .г. и тако да пѣт всьак ѿ кого кладанца и оу а в прѣвыи днь наскорѣ. вбращетса оудавленѣи въ нем скот или гад.

Ащели бо прѣбѣдет до второго дне или до третаго дне потом изметса. да излиетса ѿ воды вѣдра .ѳ. и тако да вливажт агиазмж.

Ащели прѣбѣв дни многы. изгниеть въ нем. да излѣжт ѿ него .м. вѣдрѣ воды и тогда да приидет ерей съ сщеничеством своим. и въжежет свѣща .г. в крсть его и покадит. и речет млтвта. и встит его. тогда да пѣат ѿ него.

Ащели вода его истечет вонѣ идет. ничтож нас не врѣдит таковое.

Аще приключитса и родитса когда каков либо ѿ гна нечтивых въ пшеници и wskврѣнит и. да оумыжт оубо пшеницж то водож добрѣ. и да вститса ѿ нереа и тогда мелют ж. а просѣжры ѿ неа да не творат” (Žeňuch et al. XLIV).

Библиография

- Berger, Rupert. *Liturgický slovník*. Verlag Herder Freiburg im Breisgau, 1999. Přel. Václav Konzal, Jaroslav Vokoun, Zdeněk Lochovský. Praha, Vyšehrad, 2008.
- Čuba, Galina. *Ukrajns'ki rukopisni učitel'ni Ėvangeliâ: doslidžennâ, katalogi, opisi*. L'viv, Svičado, 2011.
- Deâniâ svâtyh Apostolov*. Web. 15.05.2024. <https://azbyka.ru/biblia/?Act.1/>.
- Evangelie ot Matfeâ*. Web. 15.05.2024. <https://azbyka.ru/biblia/?Mt.1&r/>.
- Korzo, Margarita. *Obraz čeloveka v propovedi XVII veka*. Moskva, Institut filosofii RAN, 1999.
- Léon-Dufour, Xavier et al., ed. *Slovník biblickej teológie*. Přel. Ján Dieška, Emil Krapka, Alojz Litva, Vojtech Mikula. Zahreb, Krščanska sadašnjost, 1990.
- Šašerina, Svetlana. „Axiologický vzťah čistoty a očisťovania“. *Od čistoty k hygiene – od hygieny ku zdraviu – metamorfózy starostlivosti o dušu a telo*. Ed. Šimon Marinčák, Rastislav Nemec. Košice, Dobrá kniha, 2020, s. 25–32.
- Šašerina, Svetlana. *Dva ugljanske rukopisy ponaučení a exempel zo 17. storočia*. Bratislava, VEDA, 2019.
- Šašerina, Svetlana. *Dva rukopisy Štefana Hlinku z Litmanovej na Spiši z 18. storočia*. Bratislava, VEDA, vydavateľstvo SAV, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Slovenský komitét slavistov, 2023.
- Šašerina, Svetlana. „Interpretaciâ systémy cennostej v gomiletičeskoj tradicii pod Karpatami“. *Slavica Slovaca*, 56/3, 2021, s. 398–402.
- Šašerina, Svetlana. „Obraz Indii v kirilličeskich tekstah XVIII vekaiz Podkarpat'â“. *Palaeobulgarica*, 46/2, 2022, s. 141–152.
- Tolstaâ, Svetlana. „Kategoriâ ocenki v âzyke i tekste“. *Kategoriâ ocenki i sistema cennostej v âzyke i kul'ture*. Red. Svetlana Tolstaâ. Moskva, Indrik, s. 11–32.
- Vendina, Tat'âna. *Srednevekovyj čelovek v zerkale staroslavânskogo âzyka*. Moskva, Indrik, 2002.
- Žeňuch, Peter. „Byzantsko-slovanská tradícia v staršom období vývinu slovenskej kultúry“. *Konštantínove listy*, 13 (1), 2020, s. 112–125.
- Žeňuch, Peter. „Predstavy o spravodlivom usporiadaní predkresťanského spoločenského systému Slovanov. Dva historiografické pohľady z 18. a 19. storočia“. *Predstavy o svete vo vybraných prameňoch na Slovensku*. Ed. Peter Žeňuch. Bratislava, Slavistický ústav Jána Stanislava Slovenskej akadémie vied, v.v.i., Slovenský komitét slavistov, 2023, s. 10–78.
- Žeňuch, Peter. „Rukopis s pravidlami svetského a cirkevného života z prelomu 16. a 17. storočia v kontexte medzikonfesionálnych vzťahov pod Karpatmi“. *Medzikultúrne vzťahy východnej cirkvi s latinskou v Uhorsku do konca 18. storočia*. Ed. Šimon Marinčák, Peter Žeňuch. Košice–Bratislava, Centrum spirituality Východ-Západ Michala Lacka v Košiciach, Teologická fakulta Trnavskej univerzity, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2017, s. 45–69.
- Žeňuch, Peter. *Slováci & slovenčina v jazykovo-historických a konfesionálnych súvislostiach*. Bratislava, Slovenský komitét slavistov, 2022.
- Žeňuch, Peter et al. *Užhorodský rukopisný Pseudozonar. Pravidlá mníšskeho a svetského života z prelomu 16.–17. storočia*. *Monumenta Byzantino-Slavica et Latina Slovaciae, V*. Bratislava–Moskva–Sofia–Košice, VEDA, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Institut ruskoj istorii RAN, Kirilo-Methodievski naučen cent'r BAN, Slovenský komitét slavistov Centrum spirituality Východ-Západ Michala Lacka, Teologickej fakulty TU, 2018.

JEZYKOZNAWSTWO

LUCIA VIERIKOVÁ

Липкая инфляция, или языковая игра на материале словацких и российских экономических текстов

Sticky inflation, or language play in Slovak and Russian economic texts

Abstract. In modern linguistics, the understanding of language game refers to the field of speech communication, and the language games themselves are seen as a decoration of speech. Language gaming is multifarious. In this article we will focus on some forms of this phenomenon, manifested in the variation of words, their forms and meanings in Russian and Slovak economic media texts. In modern economic media texts, textual “expressivization” is observed, which is realized primarily with the help of the language games. Its evaluative function comes to the forefront – evaluativity is an integral category of media language. In our article we will focus on examples of language games in Slovak and Russian economic texts, which, in our opinion, contain this evaluation. Language gaming is a misuse of words or letters, a breach of logical correspondence, but, very importantly, it is an incorrectness that is realized by the author and deliberately allowed. Only a deliberate incorrectness will cause not annoyance and bewilderment, but a desire to support the game and try to uncover the author’s underlying intention.

Keywords: language game, evaluation, economic text, Slovak language, Russian language

Lucia Vieriková, Constantine the Philosopher University in Nitra, Nitra – Slovak Republic, lvierikova@ukf.sk, <https://orcid.org/0000-0003-1242-2430>

Введение

В предлагаемой статье рассматривается вопрос скрытого выражения авторской позиции посредством лексических приемов языковой игры. Материалом для исследования стали тексты словацкого журнала „Тренд” и российского журнала „Коммерсантъ Деньги”, опубликованные на официальных сайтах этих изданий в период с августа 2022 г. по июль 2023 г. Анализиру-

ются не только заглавия, но и особенности языковой игры в самих текстах, которые были отобраны с помощью метода сплошной выборки. Таким образом, анализу и интерпретации подверглись 134 словацких и 112 российских текстов, посвященных экономическим проблемам. Предметом изучения являются лексические приемы языковой игры. Актуальность настоящей статьи заключается в подходе к языковой игре как инструменту выражения имплицитной оценки. По нашему мнению, автор с помощью игры слов не только делает тексты более привлекательными для потенциального читателя, но и скрыто выражает свое отношение к описываемой теме.

Представители современных лингвистических теорий (например, теории речевых актов, теории текста и др.) утверждают, что смыслы не существуют сами по себе, не являются содержанием слов или предложений и не вытекают из них, а реципиент пытается распознать их, исходя из контекста. Каждый носитель языка интуитивно чувствует и оценивает степень полноты или неполноты информации. Людмила Бабенко утверждает, что „деление языковых значений (смыслов) на скрытые (имплицитные, неявные) и явные (эксплицитные) вызвано прежде всего стремлением подчеркнуть существование языковой возможности выражения смыслов различной степени экспликации” (Babenko 8). Можно говорить о достаточной условности этой дихотомии, о разной проницаемости тех или иных смыслов в высказывании. Из этого следует, что между имплицитными и эксплицитными компонентами семантики текстовых единиц или текстовых фрагментов существует определенная взаимосвязь и взаимодействие, которые обеспечивают так называемую информационную полноту данных частей текста. Имплицитность будем понимать как неявный смысловой оттенок, который участники коммуникативного акта выводят из смысла, выраженного в высказывании, и из полученных знаний и опыта.

Несмотря на то, что языковая игра широко изучается лингвистами уже с прошлого столетия (Людвиг Витгенштейн, Елена Земская, Борис Норман, Гай Кук и др.), в настоящее время не существует единая общепринятая дефиниция этого феномена. В определениях языковой игры ключевыми семантическими компонентами являются намеренное нарушение нормы и комический эффект. Широкую трактовку данного понятия предлагает Владимир Санников: „это некоторая языковая неправильность (или необычность) [...], осознаваемая говорящим (пишущим) и намеренно допускаемая” (Sannikov 23). По его словам, „только намеренная неправильность вызовет не досаду и недоумение, а желание поддержать игру и попытаться вскрыть глубинное намерение автора”. Похожее определение приводит Елена Калечиц: по ее мнению, языковой игрой принято называть „юмор, созданный на преднамеренном использовании различных элементов речи” (Kalečić 32). На намеренное нарушение или отклонение от нормы языка в языковой игре обращает внимание и Ольга Ермачкова,

которая этот феномен определяет как „проявление творческой сущности человека, основанное на сознательном отходе от языковой нормы с целью проведения эксперимента с формой для создания «нового» на современном этапе развития языка” (Iermachkova 30). Итак, в нашей статье под рассматриваемым понятием подразумевается широкий диапазон такого употребления языковых единиц (и не только), который в определенной степени воспринимается как что-то необычное, ненормативное и в итоге образует комический эффект.

Оценочность языковой игры

Михаил Макаров в своей работе пишет, что „человек – это, прежде всего, интерпретирующее существо. [...] усваивает принадлежащий данному социуму универсум общих смыслов, начинает собственную интерпретативную деятельность” (Makarov 53). Точнее говоря, любая деятельность, включая речь, интерпретируется определенным образом на основе общепринятых культурных установок, архетипов, стереотипов и своего собственного мышления, формирующегося с помощью языка. Недаром говорится в русской пословице: „В каждой шутке есть доля правды”. Так и в языковой игре можно найти некоторую реальную оценку автора, посредством которой он способен выразить свою позицию или мнение.

Пронизывающая, по мнению Майи Володиной, „все ярусы публицистических текстов” (Volodina 15) и, как свойство языка, выражающая оценку, оценочность – общая характеристика текстов СМИ. Она проявляется в виде положительного или отрицательного отношения автора к тому, что сказано в тексте, с помощью языковых средств. Другими словами оценочность можно определить как соотнесенность слова с оценкой. Выражение авторского отношения к описываемым фактам является одним из структурных признаков журналистики, а оценочная семантика распространяется на всю журналистскую речь. Под оценкой мы понимаем позицию говорящего по отношению к предмету речи, основанную на ее принятии (положительное отношение) или непринятии (отрицательное отношение).

В основном оценка передается с помощью оценочной лексики: *позитивные перемены, энергичный старт, безответственное заявление, твердая позиция, грязные избирательные технологии* и др. Она может быть выражена различными способами: отбором и расположением в статье информации о каком-либо событии или явлении; изменением последовательности слов; цитированием чьего-либо высказывания; вводными и вставными конструкциями: использованием оценочных прилагательных, образных наименований и т. д. (Adamka 61).

Однако оценка часто выражается косвенно, с помощью различных образных средств, основанных на метафорическом или метонимическом переносе. При этом создаются словесные фразы, способные передать богатое и сложное смысловое содержание в выразительной и экономной форме. Об имплицитности информации в тексте пишет Яна Соколова; по ее мнению, имплицитность – это явление, которое можно охарактеризовать как наличие отсутствующего, в котором центральное место занимает подразумеваемое (Sokolová 33). Виктория Марьянчик подчеркивает, что „понятия имплицитная, скрытая, опосредованная, косвенная оценка имеют общее содержательное ядро: она не имеет прямых вербальных маркеров и интерпретируется на основании аксиологической картины мира адресанта/адресата” (Mar’âncik 102). Иными словами, эксплицитная текстовая информация кодируется в тексте с помощью конструкций и фрагментов с ярко выраженным лексическим наполнением, а имплицитная текстовая информация связана с подтекстом. Для выявления этой информации реципиент опирается на языковые схемы, хранящиеся в его сознании, с помощью которых он соотносит новые языковые знаки со знакомыми и интерпретирует иные смыслы. Их преимущество в следующем: когда человек сталкивается с новыми похожими явлениями внешнего мира, то он не знакомится с их основными характеристиками снова и снова, а сопоставляет их со схемами, хранящимся в его сознании. Роль этих схем заключается в том, что они облегчают вывод суждений о высказанном (Dolník 154–155). В лексических единицах различают собственное, реальное значение и близкое к нему пресуппозиционное значение, которое в равной степени участвует в коммуникативном употреблении слов. Пресуппозиция – это информация, которая не выражается эксплицитно языковыми средствами, а выводится из высказываний при определенных условиях. Соответственно, под пресуппозицией мы понимаем совокупность информации, которая выводится из содержания предложения или из содержания его компонентов (Dolník 266). Базовая оценочная оппозиция – это положительная или отрицательная оценка, первая из которых в экономических текстах чаще всего выражается на лексическом уровне языка. Важно заметить, что позитивная оценка в анализируемых нами текстах встречается реже, чем отрицательная, что, по нашему мнению, отражает текущую сложную ситуацию в экономике.

Языковая игра в экономическом тексте

Уже ранее (Dekanová, Vieriková 2016) говорилось об эстетизации экономической коммуникации посредством использования метафорических наименований, которые постепенно потеряли свою экспрессивность и вошли

в терминологический аппарат экономики (*бычий рынок, голландский аукцион, валютная змея* и т. п.). Благодаря своему „экзотическому” происхождению (в сравнении с такими „привычными” терминами, как *денежная база, двусторонние рынки* и др.) они являются выразительными примерами создания метафорических и метонимических образов, посредством которых можно скрыто выразить свое мнение относительно проблематики. Так, в статье словацкого журнала о неортодоксальном американском инвесторе, который вновь шокировал общественность своими последними инвестициями, находим следующий пример: *Najznámejší akciový medveď si vyšiel na Wall Street na nákupe* [Самый известный биржевой медведь отправился за покупками на Уолл-стрит]¹ (Choma, электронный ресурс). Оценка реализуется с помощью словосочетания *vyjsť si na nákupe*, которое описывает повседневное, обычное дело, но употребляется с определенной долей иронии, так как „покупки” этого инвестора всегда вызывают противоречие и несогласие крупных игроков на мировом экономическом рынке. Однако это именно тот контекст, без знания которого невозможно правильно интерпретировать данную игру слов. Аналогичным примером служит заголовок статьи *Биткойн не оседлал быка* (Kulíková, электронный ресурс), в которой говорится о том, что первая криптовалюта достигла максимума, но не смогла сохранить рост. В данном случае, по нашему мнению, автор статьи, используя словосочетание *оседлать быка* по образцу фразеологизма *оседлать Пегаса*, намекает на то, что биткойн не может рассчитывать на повышение своей стоимости; быками в экономическом сленге называют спекулянтов, скупающих или сохраняющих ранее купленные товары или ценные бумаги в ожидании повышения цен (*Bol'šoj èkonomičeskij slovar'*, электронный ресурс).

Интересный пример языковой игры наблюдаем в случаях, когда части терминологических словосочетаний подвергаются трансформации и возникают окказиональные псевдотермины: *Čína a Rusko budujú priateľstvo s ručením obmedzeným* [Китай и Россия строят дружбу с ограниченной ответственностью] (Mikulík, *Čína a Rusko budujú*, электронный ресурс). С помощью замены первого компонента термина *spoločnosť s ručením obmedzeným* или *s.r.o.* (русский аналог – общество с ограниченной ответственностью, ООО) получается словосочетание *дружба с ограниченной ответственностью*. Это говорит о негативной оценке возникшей дружбы между двумя крупными мировыми экономическими игроками, которая осуществляется в условиях, когда ни одно государство не готово в чем-то уступать другому.

Одним из распространенных лексических приемов языковой игры, с помощью которого автор может выразить свою оценку, является транс-

¹ Здесь и далее перевод наш – Л.В.

формация паремий и афоризмов. В исследуемом материале такие примеры языковой игры встречаются прежде всего в текстах на русском языке. В большинстве случаев речь идет о трансформированных пословицах и поговорках или афоризмах, употребляемых как в заголовках, так и в текстах статей. Об использовании паремий, афоризмов и фразеологизмов пишет Калечиц; по ее мнению, с их помощью „автор журналистских статей сразу способен выразить свою позицию к описываемому событию или факту” (Kalešić 198). Так, в статье журнала „Коммерсантъ Деньги” находим заголовок *Дивиденд платежом красен* (Eviškin 1, электронный ресурс), являющийся трансформацией пословицы *Долг платежом красен*. Новая экономическая обстановка на мировых рынках сказалась на финансовых результатах российских фирм и повлияла на их способность выплачивать дивиденды акционерам. Автор, используя пословицу, с одной стороны, привлекает внимание читателя, а с другой – говорит о том, что долги оплачивать должны все, хотя в настоящей экономической ситуации это непросто. Отрицательная оценка выражена в статье о нелегком положении самозанятых лиц в России и попытках властей „решить” эту проблему, вводя запреты, устанавливая разные „определенные правила” и заставляя самозанятых прекратить свою деятельность. В конце статьи автор использует трансформированный афоризм *Нет самозанятых – нет проблемы*. Высказывание *Нет человека – нет проблемы* стала символом сталинских репрессий, хотя прямых сведений относительно авторства нет (Solahân, электронный ресурс).

Аналогично в словацкой статье находим трансформированную пословицу *Čo si kto zaseje, to si aj zožne. A niekedy zožne aj to, čo zaseje ECB* [Что посеет человек, то и пожнет. А иногда он пожинает и то, что посеял ЕЦБ] (Ižip, *Čo si kto zaseje*, электронный ресурс), которая также широко используется носителями русского языка: *Что посеешь, то и пожнешь*. Интересно, что в этом заголовке находится и оригинальная пословица, и ее трансформированный вариант. По нашему мнению, с помощью иронии усиливается эмоциональность и выражается негативная оценка.

Ярким примером языковой игры, основанной на трансформации известного афоризма, является заголовок словацкой статьи *Čoraz viac ľudí stojí pred priam shakespearovskou otázkou: Byť či nebyť?* [Все больше и больше людей сталкиваются с шекспировским вопросом: квартира или не квартира] (Ižip, *Predajcovia aj nákupcovia*, электронный ресурс), в которой говорится о проблемах высоких процентных ставок и дорогих ипотеках. Автор обыгрывает цитату, удаляя диакритический знак (*byť* – существовать, *byt* – квартира), в результате чего слова становятся почти полными омоформами и приобретают совсем другое значение: вместо того, чтобы задумываться о целесообразности нашего существования, люди думают, стоит ли покупать недвижимость.

В заголовке словацкой статьи *Sedem statočných táh index S&P 500 nahor, bez nich by boli akcie na nule* [Великолепная семерка тянет индекс S&P 500 вверх, без них акции были бы на нуле] (Mikulík, *Sedem statočných táh*, электронный ресурс) находим аллюзию на название классического американского вестерна 1960 года. В словацком языке словосочетание *sedem statočných* уже приобрело статус устойчивого выражения (иногда числительное при необходимости заменяется другим), часто употребляемого журналистами именно в ироническом значении.

Интересным примером экспрессивности в российских текстах, посвященных экономическому кризису, является использование целого абзаца 29-й главы из *Мастера и Маргариты* Булгакова:

- Верите ли, мессир... – задушевым голосом начал Бегемот.
 - Нет, не верю, – коротко ответил Воланд.
 - Мессир, клянусь, я делал героические попытки спасти все, что было можно, и вот все, что удалось отстоять.
 - Ты лучше скажи, отчего Грибоедов загорелся? – спросил Воланд.
- Оба, и Коровьев и Бегемот, развели руками, подняли глаза к небу, а Бегемот вскричал:
- Не постигаю! Сидели мирно, совершенно тихо, закусывали... (Losev, электронный ресурс).

С помощью фантастической атмосферы романа (Muránska 91) автор статьи с определенной долей иронии пытается проиллюстрировать неожиданность банкротства сразу трех банков США, которое стало крупнейшим после кризиса 2008 года и привело к разрушению не только американского рынка, но и мирового. Нужно отметить, что подобные приемы в словацких СМИ полностью отсутствуют.

Более интенсивная демократизация языка привела к тому, что в современных газетных статьях часто используется жаргонная лексика. По мнению Григория Солганика, „это естественный и закономерный процесс демократизации языка газеты, а посредством газеты – и литературного языка в целом. Расширяется лексикон, появляются новые средства выражения” (Solganik 475). Жаргонизмы включаются в текст, по нашему мнению, с целью иронического описания ситуации, что в конечном итоге позволяет повысить экспрессивность текста и выразить авторскую позицию. Подтверждение данной мысли можно найти и в научной литературе: „Разговорная лексика выступает как «законное» средство экспрессивизации газетного текста (его оценочности, «интимизации», усиления эмоциональности и т. д.)” (Skovorodnikov, Корпина 522). В современной журналистике используются разговорно-просторечные конструкции и слова, которые типичны для разговорной речи:

Пока мы обнимались со своими **корогазами**, рассуждая о стоимости батарей и **потребном** количестве специальных зарядных станций, товарищи из КНР приделали к себе по электромотору и **укатили** в будущее. Китайцы нарастили объемы, накопили опыт, **обросли жирком** [...] [выделено нами – Л.В.] (Zinov'ev, электронный ресурс).

Нельзя не отметить, что такой способ выражения оценки свойственен преимущественно российским текстам, так как в словацких экономических текстах такого вида отклонения от норм литературного языка почти не были выявлены. В заголовке словацкого журнала отмечаем сленговое слово *keš* (из английского *cash*) в статье *Politici tlačia do ústavy právo na keš* [Политики проталкивают право на кеш в конституцию] (Тома, электронный ресурс) и несколько раз в тексте статьи. Например, *Trňom v oku víťaza posledných parlamentných volieb bola „doba kešu“*; *Ten zakazuje podnikateľom realizovať v keši platby za viac ako 5-tisíc eur* [Бельмом на глазу победителя последних парламентских выборов стала „эра кеш“; она запрещает предпринимателям осуществлять платежи на сумму более 5 тысяч евро в кеш] (Тома, электронный ресурс). В этом случае сленговое выражение автор использовал с целью не только заинтриговать читателя, но и подчеркнуть незаконность торговли с использованием наличных средств, поскольку таким образом можно избежать оплаты налогов.

По мнению Даримы Эрдынеевой, „в повседневной речи часто употребляется аномальное присоединение градуируемых прилагательных или наречий к словам, не предполагающим градуирование: *самый прекрасный* (прекрасный уже в своей семантике содержит значение «очень красивый», «очень хороший»); *немножко беременна* (беременность исключает степень сравнения, это состояние женщины в период развития в организме плода человека)” (Erdyneeva 2013, электронный ресурс). Случаи логически несогласованных слов и аномальных словосочетаний наблюдаем и в исследуемом материале. Эта неправильность осуществляется в результате несовместимости семантических признаков слов, входящих в состав словосочетания, вследствие чего образовывается неожиданный контекст. Например, в словацкой статье о состоянии европейских банков находим словосочетание *koketovať s krachom* [флиртовать с банкротством] (Ižip, *Európske banky sú silné a zdravé*, электронный ресурс). Такого рода сочетание слов уже при первом прочтении воспринимается как необычное и экспрессивное. Так, в словацком толковом словаре выделяются следующие значения слова *koketovať*:

1. (obyč. o ženách) nápadne sa správať s cieľom vzbudiť pozornosť, obdiv: *koketovať s mužmi*;
2. expr. nezáväzne sa zaoberať, pohrávať sa: *koketovať s myšlienkou na výhru* [1. (о женщинах) вести себя заметно, чтобы привлечь внимание, вызвать восхищение: *флиртовать с мужчинами*; 2. экспр. быть озабоченным чем-то без настоящего интереса, симулировать интерес к этому: *играть с идеей победы*] (*Slovníkový portál Jazykovedného ústavu E. Štúra SAV*, электронный ресурс).

В Словацком национальном корпусе анализируемое словосочетание отсутствует, а глагол *koketovať* в его экспрессивном, переносном значении наиболее часто встречается в словосочетании *koketovať s myšlienkou* [играть с идеей] (*Slovenský národný korpus*, электронный ресурс), которое в отличие от вышеприведенного примера имеет позитивное значение. Следующим примером может быть заголовок *Mýtus lepkavej inflácie* [Миф о липкой инфляции] подраздела словацкой статьи (*Ižip, Skutočne môžete pokojne spať?*, электронный ресурс). Согласно толковому словарю словацкого языка, прилагательное *lepkavý* имеет значения:

1. ktorý sa pri dotyku neželane lepí, prichytáva na niečo, spája sa s niečím; 2. expr. vzbudzujúci odpor svojou dotieravosťou, obťažujúci, slizký. [1. который прилипает к чему-либо при прикосновении, прикрепляется к чему-либо, соединяется с чем-либо; 2. экспр. отвратительный в своей навязчивости, надоедливый, склизкий] (*Slovníkový portál Jazykovedného ústavu L. Štúra*, электронный ресурс).

Со словом *inflácia* традиционно сочетаются такие прилагательные, как *vysoká, medziročná, priemerná* [высокая, годовая, средняя] и т. п. В приведенном выше примере необычным является словосочетание с прилагательным *lepkavý*, которое употребляется с именем существительным *inflácia* в переносном значении „постоянно преследующий”. Аналогичной иллюстрацией игры слов представляется словосочетание *токсичный доллар* (*Prednovogodnee umirotvorenie*, электронный ресурс), в котором прилагательное *токсичный* имеет значение его паронима – *токсический* – „ядовитый, отравляющий, являющийся токсином” (*Višňáková*, электронный ресурс). Им обычно определяются разного рода вещества, способные вызвать отравление, и т. п. В условиях сложившейся экономической и политической ситуации токсическими называются валюты западных стран мира, поскольку российские банки находятся под европейскими и американскими санкциями, и поэтому подобные словосочетания все чаще встречаются в СМИ: „...санкции со стороны Запада превзошли все ожидания, превратив ценные бумаги российских эмитентов в «токсичные»” (*Eviškin, Na sankciách zarabovali amerikancu*, электронный ресурс). С другой стороны, в мире экономических понятий это словосочетание не является настолько „неожиданным”, так как в экономической терминологии долгое время используется термин *токсичные активы* (калька с английского словосочетания *toxic assets*, в словацком языке – *toxické aktíva*), обозначающий неликвидный актив, то есть для которого нет рынка сбыта (*Toksičnýj aktiv – čo èto takoe, opredelenie iponátie*, электронный ресурс). Следующим ярким примером нарушения семантической сочетаемости слов является словосочетание *недружественные валюты* (в статье прилагательное выделяется кавычками), встречающееся в статье

Культуры нового времени (Butrin, электронный ресурс), в которой дается явная оценка отношения „дружественных” и „недружественных” стран. Посредством нарушения сочетаемости слов выражается отрицательная оценка описываемых событий.

Интересный пример языковой игры встречается в словацком журнале „Тренд” в заголовке статьи *Lakomstvovláčia: Ako sa z komoditného šoku stala inflácia ťahaná firemnými ziskami* [Жаднофляция: как товарный шок превратился в инфляцию, вызванную корпоративными прибылями] (Ižip, *Lakomstvovláčia*, электронный ресурс). Окказионализм возникает при сложении слов *lakomstvo* [жадность] и *inflácia* [инфляция], путем присоединения к первому слову части второго. Нужно подчеркнуть, что словообразовательная языковая игра в словацких СМИ встречается намного реже, чем в российских публикациях, но в последнее время становится все более популярной у словацких журналистов. С помощью названного окказионализма выражается негативное отношение к происходящим процессам на рынке с продовольственными товарами, которые оказываются малодоступными для обычных граждан ввиду роста цен на продукты питания. Однако продолжающееся 12-месячное снижение цен на сырьевые товары во всем мире показывает, что с ростом инфляции происходит что-то странное.

Кратко о картинках

В проанализированных текстах весьма часто отрицательная оценка выражается посредством визуальной составляющей текста. Поскольку все рассматриваемые публицистические тексты являются креолизованными, то, кроме вербальной части, содержат иллюстрации и другие невербальные элементы.

Именно с помощью разных картинок, рисунков, карикатур, которые часто содержат скрытый смысл, автор подчеркивает свое мнение, оценку. Хотя эти невербальные средства выражения оценки не являются главным предметом исследования в нашей статье, все же приведем несколько таких примеров. Яркое доказательство вышесказанному находится в статье журнала „Тренд” о борьбе с инфляцией путем повышения налоговых ставок (Ižip, *Záťažový test*, электронный ресурс). В тексте упоминается глава Национального банка Словакии Петер Кажимир и председатель Европейского центрального банка Кристин Лагард. На карикатуре (Ižip, *Záťažový test*, электронный ресурс) изображены эти два персонажа: один из них из последних сил держится за ветряную мельницу (по нашему мнению, она представляет собой нестабильную экономику в регионе), а другой сидит на лошади с копьем в руке, готовый сразиться с повышающейся инфляцией, как настоя-

щий Дон Кихот – герой известного романа Мигеля де Сервантеса. Картинка, находящаяся в начале статьи, имплицитно выражает мнение автора и сразу привлекает внимание адресата, побуждая его дальше читать о напрасной борьбе с обесцениванием денег посредством повышения налоговых ставок, которая до сих пор не была успешной. Похожий пример находим и в статье журнала „Коммерсантъ Деньги” (Palaeva, электронный ресурс). На картинке видим птицу, держащую в клюве дождевого червя, тело которого изображено в виде символа американского доллара. В статье говорится о повышении ставок Федеральной резервной системой США, а также об их влиянии на российский долговой рынок. Ситуация не критична, поэтому при долгом и внимательном поиске можно найти благоприятные возможности для инвестиций, а российские инвесторы вопреки всему продолжают зарабатывать деньги. При сравнении приведенных примеров видно, что картинка в словацкой статье, содержащая в себе аллюзию на известный роман и фразеологизм, отличается значительной долей иронии и сарказма. Именно ирония присуща современным экономическим текстам, что, по мнению Владимира Санникова, „дает возможность обойти цензуру культуры и позволяет говорящему нарушать важный принцип речевого общения – принцип вежливости, а также маскирует и затушевывает невежливость” (Sannikov 30).

Заключение

Журналистские тексты иногда не бывают абсолютно объективными, поскольку содержат определенную оценку описываемых фактов или событий, а значит, читатель получает информацию в трансформированном виде, то есть преобразованную в соответствии с авторским отношением к описываемой проблеме. Стоит подчеркнуть, что современные тексты СМИ, в том числе и по экономической тематике, отличаются экспрессивностью, которая достигается и с помощью языковой игры. Языковая игра в них выполняет несколько функций: в дополнение эстетической функции позволяет высказать автору свою позицию (оценочная и экспрессивная функции) и собственное мнение относительно описываемой проблематики. Таким образом, языковая игра представляет собой выразительное оценочное средство. Она реализуется с помощью метафоры, трансформации паремий и афоризмов, аллюзии, иронии, а также употребления разговорной и сленговой лексики, „аномальных” словосочетаний и окказионализмов, зафиксированных в тексте. В большинстве случаев оценка автора является негативной, что отражает неутешительное состояние мировой экономики. Современные СМИ все чаще используют лингвистические приемы тонкого и неявного воздействия

на массовое сознание читателей. Для незаметного навязывания публике ценностей, предпочтений, ориентаций, мнений и т. д. широко и эффективно используются лингвистические средства, в том числе и языковая игра.

Библиография

- Adamka, Pavol. *Ruská publicistika. Jazyk*. Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2011.
- Babenko, Lúdmila. „Interpretaciã kategorizacii mira v ideografičeskom slovare kak sposob vyãvleniã skrytyh smyslov”. *Semantiko-diskursivnye issledovaniã âzyka: Èksplicitnost'/implicitnost' vyraženiã smyslov*. Red. Svetlana Vulina. Kaliningrad, Izdatel'stvo RGU im. I. Kanta, 2006, s. 8–21.
- Bol'soj èkonomičeskij slovar'*. Web. 29.05.2023. <https://rus-big-economic-dict.slovaronline.com/search?s=%D0%B1%D1%8B%FD0%BA>.
- Dekanová, Eva, Lucia Vieriková. „Aestheticization of professional economic communication (on figurativeness, polycoding and creolization in economic journalism)”. *Ecoetra.com: Scientific eJournal*, 2, 2016, s. 178–190.
- Dolník, Juraj. *Všeobecnã lingvistika: Sémantika a pragmatika*. Bratislava, Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 1993.
- Èrdyneeva, Darima. „Âzykovaã igra v diskurse SMI”. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniã*, 3, 2013. Web. 30.05.2023. <https://science-education.ru/ru/article/view?id=9395>.
- Iermachkova, Olga. *Jazyková hra a text*. Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2017.
- Kalečic, Elena. *Frazeologizmy „v dejstvii”*: *semantiko-pragmatičeskij aspekt*. Minsk, Kolograd, 2020.
- Makarov, Mihail. *Osnovy teorii diskursa*. Moskva, Gnozis, 2003.
- Mar'ãničik, Viktoriã. „Ocenka kak kategoriã teksta”. *Vestnik Severnogo (Arktičeskogo) federal'nogo universiteta. Seriã „Gumanitarnye i social'nye nauki”*, 1, 2011, s. 100–103. Web. 15.06.2023. otsenka-kak-kategoriya-teksta.pdf.
- Murãnska, Natãlia. *Romãn Michaila Bulgakova Majster a Margaréta*. Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2005.
- Sannikov, Vladimir. *Russkij âzyk v zerkale âzykovoj igry*. Moskva, Âzyki slavãnskoj kul'tury, 2002. Web. 07.06.2023. https://vk.com/doc404189722_533455488?hash=5vEeg7Ps7zHwwvTUKnzQgb6cvfYWGoIHCzXzm2qwsX.
- Skovorodnikov, Aleksandr, Galina Kopnina. „Èkspressivnye sredstva v âzyke sovremennoj gazety: tendencii i ih kul'turno-rečevaã ocenka”. *Âzyk sredstv massovoj informacii*. Red. Majã Volodina. Moskva, Akademičeskij Proekt, Al'ma Mater, 2008, s. 521–539.
- Slovenský národný korpus*. Web 29.05.2023. <https://tinyurl.com/y6888df8>.
- Slovníkový portál Jazykovedného ústavu L. Štúra SAV*. Web. 24.05.2023. <https://tinyurl.com/442x-jyxz>.
- Sokolová, Jana. *Tri aspekty verbálneho textu*. Nitra, FF UKF, 2012.
- Solahãn, Pavel. *Govoril li Stalin: „Net čeloveka – net problemy”?* Web. 24.05.2023. <https://provero.media/blog/2021/04/05/govoril-li-stalin-net-cheloveka-net-problemy/>.
- Solganik, Grigorij. „O âzyke i stile gazety”. *Âzyk sredstv massovoj informacii*. Red. Majã Volodina. Moskva, Akademičeskij Proekt, Al'ma Mater, 2008, s. 471–478.
- Volodina, Majã. „Âzyk SMI – osnovnoe sredstvo vozdejstviã na massovoe soznanie”. *Âzyk SMI kak ob'ekt meždisciplinarnogo issledovaniã*. Red. Majã Volodina. Moskva, MGU, 2003, s. 9–31.

Источники текстов

- Butrin, Dmitrij. *Kupûry novogo vremeni*. Web. 24.04.2023. <https://www.kommersant.ru/doc/5707151>.
- Choma, Cyril. *Stávky na akcioví neistotu. Najznámejší akciový medveď si vyšiel na Wall Street na nákupy*. Web. 17.05.2023. <https://www.trend.sk/financie/stavky-akciovu-neistotu-najznamejsi-akciovy-medved-vysiel-wall-street-nakupy>.
- Eviškin, Ivan. *Dividend platežom krasen*. Web. 23.05.2023. <https://www.kommersant.ru/doc/5873288>.
- Eviškin, Ivan. *Na sankciáh zarabotali amerikancy*. Web. 01.06.2023. <https://www.kommersant.ru/doc/5719369>.
- Ižip, Ronald. *Čo si kto zaseje, to si aj zožne. A niekedy zožne aj to, čo zaseje ECB*. Web. 24.09.2022. <https://tinyurl.com/mr29dyx7>.
- Ižip, Ronald. *Európske banky sú silné a zdravé. Napriek tomu ich akcie nikto nechce*. Web. 26.05.2023. <https://tinyurl.com/2z7m4zth>.
- Ižip, Ronald. *Lakomstvovlácia: Ako sa z komoditného šoku stala inflácia ťahaná firemnými ziskami*. Web. 17.05.2023. <https://tinyurl.com/4s6kaw5j>.
- Ižip, Ronald. *Predajcovia aj nákupcovia realít vyčkáujú. Kedy sa rozhybe trh nehnuteľností?*. Web. 15.03.2023. <https://tinyurl.com/43zwxr9n>.
- Ižip, Ronald. *Skutočne môžeme pokojne spať? Tri vtipy o ekonómoch a tri ich najväčšie mýty súčasnosti*. Web. 26.05.2023. <https://www.trend.sk/nazory-a-komentare/skutočne-mozeme-pokojne-spať-tri-vtipy-ekonomoch-tri-ich-najvacsie-myty-sucasnosti>.
- Ižip, Ronald. *Záťažový test pre ECB: boj s infláciou na úkor finančnej stability*. Web. 27.04.2023. <https://www.trend.sk/trend-archiv/zatazovy-test-pre-ecb-boj-inflaciou-ukor-financnej-stability>.
- Kulikova, Kseniá. *Bitkojn ne osedlal „byka“*. Web. 22.08.2022. <https://www.kommersant.ru/doc/5524143?query=%D0%B1%D1%8B%D1%87%D0%B8%D0%B9>.
- Losev, Aleksandr. *Krizis sovremennogo tipa*. Web. 23.03.2023. <https://www.kommersant.ru/doc/5873280>.
- Mikulík, Tomáš. *Čína a Rusko budujú priateľstvo s ručením obmedzeným. Šéfom ale môže byť len jeden*. Web. 25.03.2023. <https://tinyurl.com/3vd3492m>.
- Mikulík, Tomáš. *Sedem statočných ťahá index S&P 500 nahor, bez nich by boli akcie na nule*. Web. 9.06.2023. <https://tinyurl.com/24rcchsh>.
- Palaeva, Tat'ána. *Vozvrátenie čiernyh lebedej*. Web. 29.05.2023. <https://catalog-n.com/kommersant-dengi-26-2022#kommersant-dengi-26-2022-16>.
- Prednovogodnee umirotvorenie*. Web. 29.05.2023. <https://www.kommersant.ru/doc/5719346>.
- Toksičnyj aktiv – čo èto takoe, opredelenie iponátie*. Web. 29.05.2023. <https://ru.economy-pedia.com/11032985-toxic-active>.
- Toma, Branislav. *Papierové peniaze porážajú bezhotovostné platby. Politici tlačia do ústavy právo na keš*. Web. 28.03.2023. <https://www.trend.sk/ekonomika/papierove-peniaze-porazaju-bezhotovostne-platby-politici-tlacia-ustavy-pravo-kes>.
- Zinov'ev, Il'â. *Podnebesnoe êlektričestvo*. Web. 07.05.2023. <https://www.kommersant.ru/doc/3273719>.

GABRIELA WILK

Игра с нормой в интернет-мемах

Playing with normalcy in internet memes

Abstract. There is no doubt that internet communication is characterized by language democratization, which is particularly evident in the case of a genre such as internet memes. In the process of meme creation, the norms are quite often exceeded. Particularly noticeable are deviations from the orthographic, punctuation, grammatical, or stylistic norms (a large number of swear words). A significant part of these deviations is intentional, as they testify to the linguistic creativity of the meme authors who aim to achieve a humorous effect. The purpose of this article is to present how deviations from the norms are used in Russian internet memes. It is also pointed out that memes addressing the problem of linguistic correctness humorously can be found on the internet. The analysis showed that they could be a specific form of fighting against violations of the linguistic norms in online communication. By ridiculing typical mistakes in the contemporary Russian language, they popularize normative forms.

Keywords: Internet memes, linguistic norms, language games, intentional mistakes, language vulgarization

Gabriela Wilk, University of Silesia, Katowice – Poland, gabriela.wilk@us.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0001-9112-5674>

Заявленная в названии статьи „игра с нормой” отражает такие тенденции развития современного русского языка, как демократизация литературного языка, его карнавализация, стилистическое снижение и огрубление речи. Демократизация литературного языка „означает, что социум в качестве языкового эталона выбирает уже не «традиционную» норму – язык русской классической литературы, а «новую» норму – язык средств массовой информации” (Dobrova 20). Карнавализация языка тесно связана с его демократизацией, ею обусловлена и состоит „в усилении лингвокреативного начала речи и общей игровой тональности общения” (Dobrova 21). Тенденция к стилистическому снижению и огрублению речи, как следствие ее демократизации, в свою очередь, проявляется „в неумеренном употреблении обценной лексики, в постоянном нарушении разнообразных постулатов общения, в мно-

гочисленных отступлениях от языковых норм разных уровней” (Dobrova 52). Подобная вседозволенность особенно заметна в интернет-дискурсе, чему способствует анонимность пользователей в Сети. Как справедливо замечает Светлана Канашина, „анонимность гарантирует свободу выражения своего мнения, отсутствие языковых, политкорректных рамок, возможность не соблюдать общественные конвенции” (Канашина 2018: 127). Коммуникативная свобода является одной из основ, на которых создаются интернет-мемы, представляющие собой специфический тип сообщений в Сети, „короткий фрагмент информации (слово или фраза, изображение и т. п.), мгновенно и неожиданно ставший модным и активно воспроизводящийся в интернете, в том числе в новых контекстах и ситуациях” (Krongauz 2016: 200)¹. Обладая такими чертами, как вирусная природа, реплицируемость, эмоциональность, серийность, юмористическая направленность, медийность, фантазийный характер (Канашина 2017, электронный ресурс), интернет-мемы способны оказывать влияние на нормативность русского языка. Поэтому в процессе их создания довольно часто допускаются нарушения существующих норм и правил русского языка. По мнению Агнешки Некревич, несоответствие нормам не является одномерным, так как встречаются в мемах не только

неосознанные, случайные нарушения норм (возникающие, например, в результате незнания или игнорирования правил, или небрежности), но и намеренные нарушения функционального характера, продиктованные, в частности, людическим обращением с языком² (Niekrewicz 2021: 321).

Последнее объясняется следующим образом:

Поскольку в основе комического эффекта лежит противоречие, на языковом уровне оно представляется прежде всего как нарушение языковой нормы, как несоответствие ожидаемого читателем нормативного языкового факта с не оправдывающим эти ожидания конкретным речевым оформлением (Iakovleva 155).

Со сказанным тесно связано понятие языковой игры и ее отношение к языковой норме. Владимир Санников объясняет языковую игру как языковую неправильность (необычность, неточность), лингвистический эксперимент, который, как правило, является успешным (Sannikov 26, 36). Языковая игра рассматривается многими исследователями как нарушение языковых норм (Lavrova 2010a, электронный ресурс). По мнению Наталии Лавровой,

¹ Следует отметить, что в широком смысле интернет-мем понимается как единица информации, распространяемая по электронной почте, в чатах, в блогах, на форумах и др. (Šurina 162). В узкой трактовке – это лишь полимодальная единица интернет-коммуникации, содержащая текстовую и визуальную информацию (Канашина 2018: 126). Больше определений интернет-мема (см.: Izgarševa 22–40; Tihomirova 44–46).

² Здесь и далее перевод наш – Г.В.

она „противостоит языковой норме, которая не является категоричной для *homo ludens* и которая преднамеренно нарушается” (Lavrova 2010b, электронный ресурс). Тем не менее языковая игра не ограничивается нарушением языковых норм, поскольку, „играя со смыслом, субъект расширяет границы познания, выражая тонкие и многообразные оттенки своей мысли” (Lavrova 2010b, электронный ресурс). Леонид Крысин отмечает, что нарушение норм обычно преследует определенную цель, которой является языковая игра, а также ирония и насмешка (Krysin, электронный ресурс).

Если говорить о языковой норме (лат. *norma* ‘правило, образец’), то она понимается как „общепринятое, закрепившееся в языке употребление”, „исторически принятый в данном языковом коллективе (предпочтенный) выбор одного из функциональных парадигматических и синтагматических вариантов языкового знака” (Žerebilo 222–223). Нормы характерны всем уровням языка, в связи с чем принято выделять лексические нормы, регламентирующие правильное словоупотребление; грамматические (морфологические и синтаксические), регулирующие правильное образование форм, построение словосочетаний и предложений; орфоэпические, нацеленные на правильное произношение. Кроме того, существуют еще орфографические нормы, диктующие правила правописания, и стилистические нормы, целью которых является уместное использование языковых единиц, обеспечивающее оптимальные качества речи (Drugovejko-Dolžanskaâ, Ćerđakov 216). Одни языковые нормы регулируют только письменную речь (к ним относятся правила орфографии и пунктуации), другие – устную (произносительные правила).

В предлагаемой статье предпринимается попытка показать, как создатели интернет-мемов используют отклонения от языковой нормы либо говорят о них. Сосредоточимся на мемах, в которых происходит их намеренное искажение.

Интернет-мемы, указывающие на нарушения норм

В настоящее время проблема „языковой раскованности” волнует самих создателей интернет-мемов. Наглядным примером этого является рис. 1, из которого следует, что молодое поколение не заботится о чистоте своей речи. В советской школе, по мнению автора мема, в отличие от современной, особое значение придавалось грамотному письму, поэтому писать без ошибок для многих стало привычкой. Вербальный компонент интернет-мема подкрепляется картиной американского иллюстратора и художника Тома Ловелла *Back comes the bride* (1944), на которой изображены представители старшего поколения.



Рис. 1

Авторы интернет-мемов не только обращают внимание на проблему безграмотности молодежи, но и начинают своеобразную борьбу с ней. Примечательно, что во многих мемах затрагивается вопрос отступления от языковых норм, причем делается это с установкой на комический и даже сатирический эффект. Так, на рис. 2 имеем дело с явным диссонансом: в качестве визуального компонента интернет-мема используется произведение живописи, вызывающее ассоциации с высокой культурой, а в качестве вербального – отсылающий к низкой стишок-пирожок, в котором почти в каждом слове ошибка. Говорить подобным образом девушке из высших сфер не пристало. Все это сопровождается надписью *Найди ошибку. Тест на знание языка.*



Рис. 2

Следует отметить, что в данном интернет-меме высмеиваются просторечные формы, получившие распространение в повседневном общении. Среди них встречаются искажения на фонетическом уровне, возникшие в результате метатезы (*тубаретка* вместо *табуретка*) и расподобления согласных [л] и [р] (*калидор* вместо *коридор*). Слова *калидор* и *пажалуй* записаны фонетически – в безударном положении гласный [о] произносится как [а], хотя пишется буква *о*.

В интернет-меме обращается также внимание на проблему с правописанием:

- мягкого знака в глагольных формах, который ставится в инфинитиве, например *взбодриться*;
- наречий, поскольку через дефис пишутся наречия, образованные путем редупликации, такие как *чуть-чуть*. Наречие *спросонья* пишется слитно, а *с-* является приставкой, не предлогом, ср. *спросонок* в том же значении;
- двойных согласных в корнях иноязычных слов, правописание которых не подчиняется каким-либо правилам, а регулируется словарем.

Согласно *Большому толковому словарю русского языка*, является правильной лишь форма *эспрессо* (Кузнецов 1526); распространенные среди недостаточно образованных носителей языка формы *экспрессо* или *экспресо* представляют собой контаминацию *экспресс* и *эспрессо*. Кроме того, правописание слова *лучший* через букву *ч* обусловлено не каким-либо конкретным правилом, а связано с его этимологией. Как отмечает Александр Шапошников, *лучший* происходит „из праславянского **лучььь*, **луче*, **лучьши*, производного с суффиксом *-ьь* от глагольной основы **лучити* «целиться, попасть в цель»” (Šarošnikov 483). В *Кратком этимологическом словаре русского языка лучший* описывается как заимствование из старославянского языка, являющееся „формой сравнительной степени (суф. *-ььи*) к исчезнувшему *лукий* – «назначенный судьбой»” (Šanskij 249); со временем произошло чередование *к/ч*. Из приведенных этимологических данных следует, что основания для написания буквы *т* вместо *ч* в прилагательном *лучший* отсутствуют. Следует еще обратить внимание на местоимение *ихний*, являющееся общеизвестным маркером неграмотной речи. По словам Екатерины Добрушиной и Дмитрия Сичинавы,

Притяжательное местоимение 3-го лица в восточнославянских языках имеет более позднее происхождение, чем местоимения 1-го и 2-го лица, и поэтому заимствовано из парадигмы личных местоимений. В результате в этих языках не существует специальных форм притяжательных местоимений 3-го лица, хотя остальные лица имеют изменяемые по родам, падежам и числу отдельные формы (ср. русск. *мой, наш* и др.). Для обозначения принад-

лежности 3-го лица используются неизменяемые формы, происходящие из род. п.: русск. *ego, ee, ix* [курсив наш – Г.В.] (Dobrušina, Sičinava 42).

Помимо просторечных форм в данном интернет-меме встречается слово *вореант*, написанное на олбанском языке (правильно *вариант*). Олбанский язык, или язык падонков (падонкафф), – это интернет-сленг, для которого характерны, в частности, искажения орфографии (Krongauz 2016: 260–261). Так, вместо безударного [o] используется *a*, а вместо безударного [и] – *e* (Krongauz 2013, электронный ресурс).

Несоответствие языковых единиц нормам можно считать отличительной чертой стиля мемов, при этом прием искажения слов служит разным целям. Стоит отметить, что носителями польского языка для такого нарушения норм было придумано определение *memoblędy* (дословно *мемоошибки*), которое толкуется следующим образом:

Мемоошибки являются целенаправленным и осознанным приемом, выполняющим людическую, т. е. развлекательную функцию. Они также несут в себе конкретное послание и соответствующим образом эмоционально заряжены. Интернет-пользователи чаще всего знакомы со значением и контекстом ошибок в мемах, поэтому их употребление в разговоре не требует дополнительных объяснений (*Memoblędy*, электронный ресурс).

Однако это понятие вызывает разногласия среди лингвистов. Некоторые из них задумываются над тем, можно ли вообще *memoblędy* пояснять с помощью термина *bląd* (ошибка). Ведь *bląd językowy* (языковая ошибка) – это ненамеренное и функционально не обоснованное отступление от нормы, которая в данное время должна соблюдаться (Wójcicka 148; см. также Niekrewicz 2015: 60). Как отмечают Мартына Бох и Катажина Добошиньска-Маркевич, пользователи Интернета *tworzą, konstruują memoblędy* (создают, „конструируют” мемоошибки), а не *popęlniają* (допускают) их, поскольку в процессе создания такой ошибки осуществляется языковое творчество. Сначала подобное искажение появляется в вербальной части интернет-мема (отсюда и название *memobląd*), а затем оно распространяется на другие коммуникативные ситуации при условии, что участники общения понимают, в чем его смысл (Boch, Doboszyńska-Markiewicz 176).

Российские ученые пользуются термином *эrrатив* (от лат. *errare* ‘ошибаться’), под которым понимают слово или выражение, подвергнутое осознанному искажению носителем языка, владеющим литературной нормой (Gusejnov, электронный ресурс). Обычно данный термин применяется к играм с языком в Интернете (Dobrova 30). Таким образом, понятие *эrrатив* по сравнению с понятием *мемоошибка* обладает более широким значением, поскольку относится не только к интернет-мемам.

Возникает вопрос: почему создатели интернет-мемов прибегают к креативным эрративам? В связи с этим небезыntenесными и показательными представляются комментарии интернет-пользователей к статье *Зачем мы намеренно делаем ошибки в мемах?*:

Для того, чтобы это выглядело абсурдно, и чем абсурдней это выглядит, тем смешней. По крайней мере для меня; Мемы были бы не мемами без орфографических ошибок; Не ну а што. Мемы для ентова и зделаны, штобы ашыбки делать (*Zачем ты namerенно delaem ošibki v memah?*, электронный ресурс).

Особое внимание привлекает последний ответ с фонетической записью некоторых слов. Кроме того, в нем используется слово *ентова* – форма родительного падежа просторечного местоимения *ентый*, *ентот* – *этом*.

Авторы интернет-мемов замечают негативные последствия умышленного нарушения правил правописания, в результате чего человек начинает неосознанно писать подобным образом. Сказанное иллюстрирует следующий пример:

**сначала ты каверкаешь слова ради смеха,
а потом не знаешь как они пишутся**

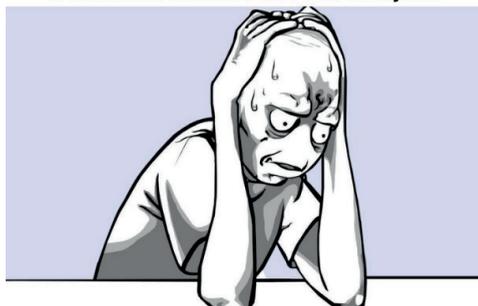


Рис. 3

В данном интернет-меме встречается намеренное ошибочное написание слова *каверкаешь* „изменять, исказить” (Кузнецов 436), в соответствии с произношением, и пропуск запятой перед *как*, что только подтверждает верность суждения.

Рассмотрим еще один пример орфографической ошибки, допущенной в интернет-меме из серии „Котик Туть”, где изображен котенок, который прикладывает лапку к сердцу и произносит: „Туть” (этот шаблон находится в Интернете с 2016 года). Применение данного шаблона помогает авторам мемов обратить внимание на важные для них явления действительности.

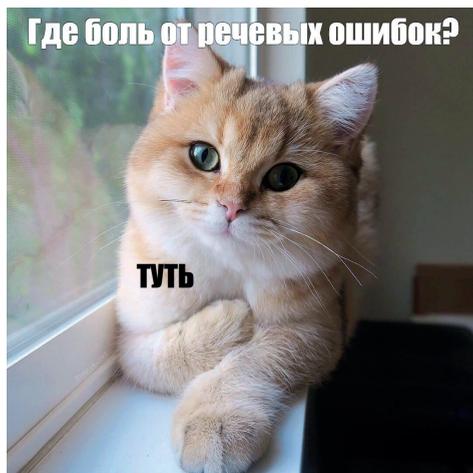


Рис. 4

Абсурд приведенного интернет-мема заключается в том, что на вопрос *Где боль от речевых ошибок?* дается ответ с орфографической и орфоэпической ошибками.

Помимо орфографических, в интернет-мемах высмеиваются и распространенные в русском языке грамматические ошибки (как на рис. 5):



Рис. 5

- ошибки в спряжении глаголов *ездить* и *вылезать*;
- неправильные формы притяжательных местоимений. Для выражения принадлежности 3-му лицу, как уже было сказано, должны использоваться формы личных местоимений *он, они*. Форма же *егоиный* является диалектной, *ихний* – просторечной;
- неправильно образованная форма *вообщем*, представляющая собой контаминацию наречия *вообще* и вводного слова *в общем*.

Встречаются также интернет-мемы, в которых обыгрываются лексические ошибки, в частности в употреблении паронимов, например *одеть* и *надеть* (как на рис. 6). *Одеть* можно *кого-то во что-то*, *надеть* на *кого-то что-то*.



Рис. 6

Создатели интернет-мемов в шуточной форме поднимают также вопрос о правильной постановке знаков препинания, в частности – запятых. Согласно правилам русской пунктуации, обращения, т. е. слова или словосочетания, называющие адресата речи, выделяются запятыми. Обособление обращения является предметом языковой игры в следующем примере:



Рис. 7

Здесь языковая игра основана на многозначности слова *мусор*, которое функционирует в значении „отбросы, сор” (Kuznesov 564), а также является жаргонным, оскорбительным наименованием работника правоохранительных органов – сотрудника полиции, ранее милиции. В последнем значении, как полагает Владимир Елистратов, *мусор* восходит к древнееврейскому *misor* ‘наставление, указание’. Отсюда и еврейское слово *мусер* „доносчик”. В дальнейшем произошла контаминация с общеупотребительным *мусор* „грязь, отбросы” (Elistratov 229). По другой версии, такое обозначение работника правоохранительных органов происходит от аббревиатуры *МУС* – *Московский уголовный сыск* (Zugimov 364). Запятая, поставленная в экологическом слогане *Убери за собой мусор*, полностью меняет его значение, становясь призывом не оставлять сора после себя, адресованным не просто к определенному человеку, а к полицейскому. Визуальный компонент демомотиватора представлен фотографией беседки с местом для разведения костра и двух полицейских, сидящих в ней на скамейках.

В интернет-мемах обращается также внимание на акцентуационные ошибки. Обыгрываются, например, омографы – слова, совпадающие в написании, но различающиеся произношением.

На рис. 8 элементом языковой игры становятся глаголы *писать* „изображать на бумаге или ином материале какие-л. знаки (буквы, цифры и т. п.); передавать при помощи них сообщение, текст, информацию” и *писать* разг. „испускать мочу; мочиться” (Kuznesov 834). Текст сопровождается кадрами из американского телесериала *Ходячие мертвецы* (*The Walking Dead*, 2010–2022), которые и сами стали мемом под названием „Карл”.



Рис. 8



Рис. 9

В интернет-меме (рис. 9) также указывается на то, что ударение меняет смысл слова. В данном случае употреблено *отруби* – „остатки от оболочки зерна после помола”, например ржаные, пшеничные, кукурузные отруби. Однако интернет-пользователь может прочитать слово как *отрубíи*, т. е. глагол *отрубить* в значении „отделить, рубя” (Kuznesov 760), употребленный в форме повелительного наклонения второго лица единственного числа. В этом интернет-меме обыгрываются значения полисемного слова. *Яйцо* обозначает „совокупность белка и желтка в оболочке овальной формы как пищевой продукт (обычно о куриных яйцах)” (Kuznesov 1533). *Яйцо*, чаще *яйца*, имеет также вульгарное значение „яички как часть наружного полового органа мужчины, мошонка” (Himik 751). Получается, что нейтральные слова приобретают неприличный смысл.

Необходимо отметить, что авторы некоторых анализируемых мемов достаточно небрежно относятся к пунктуационным нормам. Сосредоточившись на нарушении какой-то нормы, они пренебрегают другими правилами, в частности касающимися постановки знаков препинания. К примеру, запятая перед союзом *как* ставится, если с него начинается придаточная часть сложноподчиненного предложения (рис. 3). Запятая также нужна перед союзным словом с предлогом *на какой* (рис. 8). В мемах точка в конце предложения часто не ставится (рис. 2, 3, 7, 9). Встречается также ненормативное применение строчных букв (рис. 3). Именно так выглядит „живая письменная речь” сегодняшнего Интернета.

Все рассмотренные интернет-мемы, кроме людической функции, которая является основной для данного жанра сетевого дискурса, своеобразно выполняют также просветительскую функцию. Она направлена на повыше-

ние культурного уровня людей, которые, подшучивая над распространенными в русском языке ошибками, популяризируют его нормы. Однако таких интернет-мемов, в которых явно говорится об отклонении от норм, значительно меньше, по сравнению с мемами, содержащими нарушения правил языка. В следующей части нашей статьи сосредоточим внимание именно на второй группе мемов.

Нарушения норм в интернет-мемах

По словам Агнешки Некревич, „отказ от правил правописания, прежде всего орфографии, действительно является обязательным для некоторых меметических шаблонов [...]. Реализация шаблона требует либо любого отклонения от нормы, либо повторения ошибок определенного типа” (Niekrewicz 2016: 94).

Рассмотрим некоторые шаблоны интернет-мемов, построенные на нарушении языковых норм. Первым таким шаблоном является „Штош (птица в сапогах)” (рис. 10): фотография птицы тулес с нарисованными руками, которая шагает по воде в сапогах, и надпись с орфографической ошибкой *штош* (правильно *что ж*). Этот шаблон используется с 2017 г., когда речь идет о серьезных разговорах и проступках (*Štoš*, электронный ресурс), к примеру, если поднимается проблема трезвости водителей (рис. 11).

Слово *штош* завоевало популярность в Сети – авторы интернет-мемов охотно стали его использовать, о чем свидетельствует, например, рис. 12. С помощью *штош* можно выразить удивление, непонимание, негодование по отношению к тому, что происходит, а также другие эмоции.



Рис. 10

У нас по городу развесили социальные плакаты, где красуется надпись: **«Или пить, или водить автомобиль, что-то одно!»**. Получается, раз у меня нет автомобиля, то и выбора у меня нет!?



Рис. 11

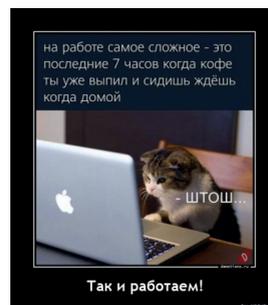


Рис. 12

Следующий пример – это мем, покоривший Интернет в 2021 году. Он представляет собой картинку с котами на рыбном рынке, сопровождающуюся надписью в форме диалога (рис. 13).



Рис. 13

Стоит отметить, что изначально диалог звучал по-другому:

- *Здравствуйте, а вы продоёте лобстеров?*
- *Нет, только рыбов (Уу продаете rybov?, электронный ресурс).*

Оба диалога содержат орфографическую ошибку (в слове *продоёте*) и грамматическую (окончание *-ов* в родительном падеже множественного числа существительного женского рода *рыба*). Кстати, форма *рыбов* – это не выдумка Интернета. Она встречается в такой шутке: *Как правильно – у рыбов нет зубов, у рыбей нет зубей или у рыб нет зуб?*

Создатели интернет-мемов используют эту модифицированную версию надписи для комментирования разных ситуаций, о чем свидетельствуют хотя бы такие примеры:

- вы выдаёте зарплатов?
- нет, просто показываю
- красивое...



Рис. 14



Рис. 15



Рис. 16

Как видим, в интернет-мемах может использоваться прототип фотографии котов на рыбном рынке с измененной репликой диалога, в которой повторяется похожая ошибка (рис. 14) и сама искаженная форма, являющаяся ключевой (рис. 15). Авторы мемов создают также новые надписи к фотографиям на основании мема с диалогом про „рыбов” (рис. 16).

Рассмотрим примеры использования еще одного шаблона:

Хорошая новость для тех, кто не успел выучить английский:



Рис. 17



Рис. 18

В этих примерах встречается цитата из ролика, ставшего видеомемом, в котором пожилая женщина протестует против проведения в ее подъезде Интернета. Явно возмущенная, она обращается к сотрудникам провайдера с такими словами: „Интернет, они, блядь, ставят Интернет. Он нам на хуй не нужен, Интернет ваш!”. Создатели интернет-мемов охотно используют

кадр из вирусного ролика (например, рис. 17), а фразу *Он нам на хуй не нужен* заканчивают по-разному. В данном случае с помощью *энтот ваш англицкий* высмеивается подход ряда представителей старшего поколения к обучению иностранным языкам. Здесь мы имеем дело со стилизацией под речь малообразованных людей (*англицкий* – устаревшее разговорное *английский*, *энтот* – просторечное *этот*, *нужон* – просторечная краткая форма от *нужный*, вместо *нужен*). Словосочетание *на хуй* также написано слитно, что является нарушением орфографической нормы, так как „пишутся отдельно употребленные в наречном значении сочетания имен существительных и предлогов” (Rozenal’ 75). Такое слитное написание является весьма распространенным в интернет-коммуникации.

Примером интернет-мема из серии „Бабки у подъезда” является рис. 18. На фотографии-шаблоне группа пожилых женщин, сидящих на скамейке, сплетничающих и критикующих всех и все. В надписи указанного мема используется известная фраза об Интернете. Можно предположить, что создатели таких мемов – молодые люди, которые считают представителей старшего поколения оторванными от современной жизни, отрицающими технологический прогресс.

Следует отметить, что на рис. 18 встречается междометие-эвфемизм *блеать*, представляющее собой искаженную форму от матерного слова *блядь*, которое используется как ругательство и как возглас выражения различных эмоций, в том числе возмущения (*Bleat’ – opredelenie*, электронный ресурс).

Употребление обсценной лексики в мемах можно считать нарушением стилистической и этической норм, что связано с сознательным актом вульгаризации языка и речи. Александр Сквородников и Галина Копнина подобное явление относят к лингвотоксичным процессам, которые „наносит вред, с одной стороны, языку как коммуникативной системе, а с другой, – языковому сознанию носителей этого языка вплоть до трансформации их картины мира” (Skovorodnikov, Kornina 29). Поскольку интернет-мемы анонимны и обращены к неопределенной аудитории, создатели мемов открыто, без какой-либо цензуры используют средства вульгаризации языка. Однако некоторые авторы заменяют части нецензурных слов звездочками „*” (рис. 17).

Вульгаризмы выполняют в мемах разнообразные функции, например функцию выражения различных эмоций, характеристики персонажа и др. Они являются также способом привлечения внимания пользователей. Предположительно, именно с такой целью вульгаризмы используются в меме, визуальный компонент которого – кадр из советской комедии *Джентльмены удачи*, снятой режиссером Александром Серым в 1971 году (рис. 19). Вербальный компонент образуют обсценные слова *пиздовать* „идти, брести;

уходить” и *нахер* – эвфемизм к сочетанию *на хуй* (Нимик 440, 670)³. Последнее содержит орфографическую ошибку: наречное сочетание *на хер* должно писаться раздельно.

Интернет-пользователи употребляют вульгаризмы и как элемент языковой игры. Надпись демотиватора (рис. 20) представляет собой вульгарную трансформацию пословицы *Работа (дело) не волк (не медведь, не заяц), в лес не убежит (не уйдет)*, которую можно считать оправданием для лентяев. Стоит обратить внимание на то, что данный демотиватор соответствует своему первоначальному замыслу: демотиваторы (демотивационные постеры) возникли как пародия на мотиваторы (мотивационные плакаты), которые призваны были побудить сначала школьников и студентов к успешной учебе, а затем и работников к напряженному труду (Lutovinova 29). Таким образом, это не только пример демотиватора в современном понимании термина как вида креолизованных интернет-мемов, состоящих из изображения в черной рамке и комментирующей его надписи (Krongauz 2016: 187–188), но и демотивационного плаката.

В свою очередь, языковая игра в меме (рис. 21) основана на многозначности слова *хрен*. С одной стороны, *хрен*: 1) „травянистое растение сем. крестоцветных, с утолщением на корне, содержащим едкое эфирное масло”; 2) „горький корень этого растения; пряная приправа к пище из этого корня” (Kuznesov 1455). С другой, *хрен* – эвфемизм к слову *хуй* (Нимик 683); *хрен знает* „ничего не известно” (Kuznesov 1455).



Рис. 19



Рис. 20

³ Стоит отметить, что данные нецензурные слова, если бы они использовались в интернет-мемах и в них прослеживался бы „злой умысел и подстрекательский характер”, могли бы стать основанием для возбуждения уголовного преследования по ст. 282 УК РФ (Berenkova 228–232).



Рис. 21

Выводы

Как следует из проведенного анализа, в настоящее время наблюдается мода на намеренное искажение слов в условиях интернет-коммуникации. В этом случае интернет-мемы не составляют исключения. Игра с нормой носит целенаправленный характер, позволяя авторам мемов достичь комического эффекта.

В данной статье на ряде примеров было показано, что создатели интернет-мемов поддерживают либеральное отношение к языковым нормам. Это подтверждает мысль о том, что мемы являются своеобразным манифестом пишущего. Появляющиеся отклонения в правописании происходят регулярно, о чем свидетельствуют, в частности, интернет-мемы, созданные на основе мемов-первоисточников и поэтому повторяющие те же ошибки (например, *туть*, *штош*). Можно даже говорить о своего рода интернетографии⁴, которую следует рассматривать не как область отсутствия знаний, а как сферу значительных отклонений от правил правописания (Grzenia, электронный ресурс).

В интернет-мемах нарушается прежде всего орфографическая норма, а также грамматическая, пунктуационная, стилистическая. В них появляются непристойные слова, в том числе вульгаризмы, говорящие о стилистической сниженности, которая относится к одному из основных признаков интернет-мемов и является символом свободы слова и отсутствия формальных рамок (Kanašina 2018: 128).

Вместе с тем, на основании рассмотренных примеров, можно также утверждать, что в интернет-коммуникации мемы являются своеобразным способом борьбы с пренебрежением языковыми нормами. В них высмеи-

⁴ Слово *интернетография* создано по образцу *орфография* и обозначает правила правописания в Сети.

ваются широко распространенные в речи россиян ненормативные формы слов, такие как *ихний*, *егошний*, *вообщем*, *экспресо*. Предметом шуток становятся также типичные трудности в написании безударных гласных (*о* или *а*), наречий (слитное, дефисное, раздельное), в спряжении глаголов (например, *ездить*) и др. Создатели интернет-мемов не обходят вниманием правила пунктуации, поскольку неправильно поставленная запятая может менять смысл всего предложения. Такой способ борьбы с неграмотностью может показаться странным, однако, как известно, в данном случае цель оправдывает средства.

Библиография

- Berenkova, Violeta. „Internet-memy kak osnovanie dlâ ugovolnogo presledovaniâ”. *Èpomen*, 41, 2020, s. 224–234. Web. 26.01.2024. <https://epomen.ru/issues/2020/41/17.pdf>.
- Bleat' – opredelenie*. Web. 28.09.2023. <http://slovoborg.su/id/9749>.
- Boch, Martyna, Katarzyna Doboszyńska-Markiewicz. „Memoblędy jako forma ekspresji językowej internautów”. *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Linguistica*, 56, 2022, s. 175–189.
- Dobrova, Mariâ. *Russkie frazeologizmy v internet-diskurse: funkcional'nyj aspekt*. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2019.
- Dobrušina, Ekaterina, Dmitrij Sičínava. „Kočuúšaâ norma, ili mikrodiahroničeskie pohoždeniâ slova *ihnij* v russkom, ukrainskom i belorusskom âzykah”. *Voprosy Âzykoznanîâ*, 2, 2015, s. 41–54.
- Drugovejko-Dolžanskaâ, Svetlana, Dmitrij Čerdakov, red. *Škol'nyj ênciklopedičeskij slovar'*. Sankt-Peterburg, Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet, 2014.
- Elistratov, Vladimir. *Tolkovyj slovar' russkogo slenga*. Moskva, AST-Press Kniga, 2005.
- Grzenia, Jan. *Co język polski zawdzięcza Internetowi?* Web. 28.09.2023. <https://rjp.pan.pl/konferencje-i-dyskusje-naukowe/1379-co-zyk-polski-zawdzicza-internetowi-dr-jan-grzenia>.
- Gusejnov, Gasan. *Berloga vebloga. Vvedenie v êrratičeskuû semantiku*. Web. 19.04.2024. http://www.speakrus.ru/gg/microprosa_erratica-1.htm.
- Himik, Vasilij. *Bol'šoj slovar' russkoj razgovornoj êkspressivnoj reči*. Sankt-Peterburg, Norint, 2004.
- Iakovleva, Ol'ga. „Rečevoj komizm odnostišij Vladimira Višnevskogo”. *Studia Wschodniosłowiańskie*, 21, 2021, s. 155–167.
- Izgarševa, Anastasiâ. *Lingvističeskaâ interpretaciâ internet-mema. Dissertaciâ na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk*. Mytiši, Moskovskij gosudarstvennyj oblastnoj universitet, 2021.
- Kanašina, Svetlana. „Čto takoe internet-mem”. *Voprosy žurnalistiki, pedagogiki, âzykoznanîâ*, 28, 2017. Web. 28.09.2023. <https://cyberleninka.ru/article/n/čto-takoe-internet-mem/viewer>.
- Kanašina, Svetlana. „Internet-mem kak sovremennyj mediadiskurs”. *Izvestiâ VGPU*, 8 (131), 2018, s. 125–129.
- Krongauz, Maksim. *Samoučitel' olbanskogo*. Moskva, Corpus, 2013. Web. 20.04.2024. <https://www.klex.ru/pll>.
- Krongauz, Maksim, red. *Slovar' âzyka interneta.ru*. Moskva, AST-Press Kniga, 2016.
- Krysin, Leonid. „Âzykovaâ norma i rečevaâ praktika”. *Otečestvennye zapiski*, 2, 2005. Web. 26.01.2024. <http://www.philology.ru/linguistics2/krysin-05.htm>.

- Kuznecov, Sergej, red. *Bol'shoj tolkovyj slovar' russkogoazyka*. Sankt-Peterburg, Norint, 2008.
- Lavrova, Nataliâ. „Âzykovaâ igra i ee otnoŝenie k norme”. *Aktual'nye problemy gumanitarnyh i estestvennyh nauk*, 6, 2010a. Web. 26.01.2024. <https://cyberleninka.ru/article/n/yazykovaya-igra-i-ee-otnoŝenie-k-norme>.
- Lavrova, Nataliâ. „K voprosu o âzykovoj igre”. *Aktual'nye problemy gumanitarnyh i estestvennyh nauk*, 8, 2010b. Web. 26.01.2024. <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-yazykovoy-igre>.
- Lutovinova, Ol'ga. „Demotivator kak vid setevogo tvorčestva”. *Vestnik VolGU. Seriâ 2: Âzykoznanie*, 3, 2016. Web. 26.01.2024. <https://cyberleninka.ru/article/n/demotivator-kak-vid-setevogo-tvorčestva>.
- Memoblędy. Web. 28.09.2023. <https://clickcommunity.pl/memoblędy/>.
- Niekrewicz, Agnieszka Anna. „Funkcjonalne naruszenia normy ortograficznej w memach internetowych”. *Poznańskie Spotkania Językoznawcze*, 32, 2016, s. 93–103.
- Niekrewicz, Agnieszka Anna. *Od schematyzmu do kreacyjnoŝci. Język memów internetowych*. Gorzów Wielkopolski, Wydawnictwo Naukowe Państwowej Wyŝszej Szkoły Zawodowej im. Jakuba z Paradyŝa w Gorzowie Wielkopolskim, 2015.
- Niekrewicz, Agnieszka Anna. „Współczesny stosunek do normy językowej w ŝwietle memów internetowych”. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza*, 28 (48), 2, 2021, s. 319–330.
- Rozental', Ditmar. *Spravočnik po russkomu âzyku. Orfografiâ i punktuaciâ*. Moskva, Izdatel'skij dom „ONIKS 21 vek”, Mir i obrazovanie, 2002.
- Sannikov, Vladimir. *Russkij âzyk v zerkale âzykovoj igry*. Moskva, Âzyki slavânskoj kul'tury, 2002.
- Skovorodnikov, Aleksandr, Galina Kopnina. „Lingvotoksičnye âvleniâ v reči i âzyke”. *Mir russkogo slova*, 3, 2017, s. 28–32.
- Šanskij, Nikolaj. *Kratkij ètimologičeskij slovar' russkogo âzyka*. Moskva, Prosveŝenie, 1971.
- Šapoŝnikov, Aleksandr. *Ètimologičeskij slovar' sovremenno go russkogo âzyka*. T. 1: A–N. Moskva, Flinta, Nauka, 2010.
- Štoŝ. Web. 28.09.2023. <https://memepedia.ru/shtosh/>.
- Šurina, Ŭliâ. „Internet-memy kak fenomen internet-kommunikacii”. *Naučnyj dialog*, 3, 2012, s. 160–172.
- Tihomirova, Mariâ. *Kodovye pereključeniâ v internet-memah. Dissertaciâ na soiskanie učenoi stepeni kandidata filologičeskich nauk*. Čerepovec, Čerepoveckij gosudarstvennyj universitet, 2021.
- Vy prodaete rybov? Web. 19.04.2024. <https://memepedia.ru/vy-prodaete-rybov/>.
- Wójcicka, Marta. „Przekroczenie normy językowej w memach internetowych jako strategia perswazji”. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Linguistica*, 56, 2022, s. 145–173.
- Zaçem my namerenno delaem oŝibki v memah? Web. 28.09.2023. https://dzen.ru/a/Xt-gXxGGSH-S6QpPd?referrer_clid=1400.
- Zugumov, Zaur. *Russkoâzyčnyj ŝargon. Istoriko-ètimologičeskij tolkovyj slovar' prestupnogo mira*. Moskva, Knižnyj mir, 2018.
- Žerebilo, Tat'âna. *Slovar' lingvističeskich terminov*. Nazran', Izdatel'stvo „Piligrim”, 2010.

Источники рисунков

Рис. 1. Web. 28.09.2023. https://pikabu.ru/story/opyt_9890568.

Рис. 2. Web. 28.09.2023. <https://demotions.ru/49591-naydi-oshibku.html>.

Рис. 3. Web. 20.04.2024. <https://pikabu.ru/tag/Мемы%20Русский%20язык?page=5>.

- Рис. 4. Web. 28.09.2023. <https://www.meme-arsenal.com/create/meme/2655935>.
- Рис. 5. Web. 28.09.2023. <https://joyreactor.cc/post/1899427>.
- Рис. 6. Web. 28.09.2023. https://pikabu.ru/story/iz_vk_6747080.
- Рис. 7. Web. 28.09.2023. <https://demotivatorium.ru/demotivators/d/139050>.
- Рис. 8. Web. 28.09.2023. <http://memesmix.net/meme/6gciwy>.
- Рис. 9. Web. 28.09.2023. <https://gigi.click/picture/stav-udarenie-pravilno-MTI4MDQ4NQ>.
- Рис. 10. Web. 28.09.2023. <https://memepedia.ru/shtosh/>.
- Рис. 11. Web. 28.09.2023. <https://kartinkof.club/jumor/memi/722-mem-shtosh-ptichka-50-foto.html>.
- Рис. 12. Web. 28.09.2023. <https://demotions.ru/59002-tak-i-rabotaem.html>.
- Рис. 13. Web. 14.05.2024. <https://memepedia.ru/vy-prodaete-rybov/>.
- Рис. 14. Web. 28.09.2023. <https://www.journal.zarplata.ru/memology-for-chat/>.
- Рис. 15. Web. 28.09.2023. <https://demotions.ru/64239-rybov-bolshe-ne-budet.html>.
- Рис. 16. Web. 28.09.2023. https://pikabu.ru/story/popytka_mema_na_novyy_lad_8398216.
- Рис. 17. Web. 28.09.2023. <https://www.memify.ru/meme/73002>.
- Рис. 18. Web. 28.09.2023. <https://risovach.ru/kartinka/10689443>.
- Рис. 19. Web. 28.09.2023. <https://joyreactor.cc/post/2191655>.
- Рис. 20. Web. 28.09.2023. <http://bomz.org/demotivators/demotivation.php?demotivator=5187>.
- Рис. 21. Web. 14.05.2024. https://pikabu.ru/story/khren_znaet_1764492.

AGATA JANKOWICZ

Gry interdyskursywne w rosyjskojęzycznych parodiach politycznych

Interdiscursive games in Russian-language political parodies

Abstract. Political parodies transcend the prevailing social hierarchies, opening the field for polemics with government representatives. They also provide a space for the contamination of two or more distant discourses. In their texts, parodists refer to the rules of creating texts and utterances of political discourse, while modifying their selected elements by means of interdiscursive games. The purpose of the study is to define the category of the interdiscursive game and to analyze its strategies based on the example of contemporary Russian parodies on political issues published on YouTube. The study examines interdiscursive games grouped according to the following classification: genre convention games, intertextual games, games at the level of different linguistic means, structural games involving extralinguistic signs. As a result of the analysis, parodic interdiscursive games were divided into two categories: first-degree references and further references. The references of the first degree consist in transferring the main imitated discourse to the discourse of the comic. The second type of games concerns parodic references to other discourses that are introduced to the main imitated discourse. Interdiscursive games of both types help to discover the mechanisms that shape the political discourse. Thus, parody, using borrowed schemes, reveals those meanings which were not expressed explicitly in the original texts and utterances.

Keywords: interdiscursive game, political parodies, discourse, interdiscursivity, intertextuality

Agata Jankowicz, University of the National Education Commission, Kraków – Poland, agata.jankowicz@doktorant.up.krakow.pl, <https://orcid.org/0000-0001-9346-4899>

Wstęp

Parodia stanowi formę przekraczania tego, co typowe lub konwencjonalne. Przedstawiając świat w krzywym zwierciadle, służy wzbudzeniu efektu komicznego, ale może stać się również skutecznym narzędziem budowania krytyki politycznej. Sposób, w jaki parodia odtwarza dyskursy, transformuje je, uwidaczniając ich cechy i mechanizmy funkcjonowania, stanowi szczególnie ważny obiekt badań w kontekście krajów, w których wyrażanie bezpośredniej krytyki wobec elit rządzących jest utrudnione lub wiąże się z poważnymi sankcjami.

Celem badania zaprezentowanego w niniejszym artykule jest analiza gier interdyskursywnych stosowanych we współczesnych parodiach politycznych. Gry interdyskursywne pojmowane są tu jako zabiegi polegające na intencjonalnym zapożyczaniu do tekstu parodii elementów obcych dyskursów. Do materiału badawczego należą audiowizualne parodie polityczne publikowane przez rosyjskojęzycznych autorów na portalu YouTube. Badanie opiera się na analizie tekstów z przyjęciem perspektywy dyskursywnej, a więc z uwzględnieniem szerszego kontekstu produkcji i recepcji wytworów tekstowych. Do zbadania roli znaków pozajęzykowych w kształtowaniu sensów zawartych w utworach parodystycznych wykorzystano elementy analizy multimodalnej.

O pojęciu dyskursu

Rozważania na temat gier interdyskursywnych występujących w parodiach należy rozpocząć od doprecyzowania samego pojęcia *dyskursu*. Wydaje się, że mimo kilkudziesięcioletniej już historii badań nad różnymi typami dyskursów językoznawcom nie udało się wypracować wspólnej definicji tego terminu. Na podstawie prac poświęconych powyższemu zagadnieniu Małgorzata Lisowska-Magdziarz wyróżnia aż sześć znaczeń wyrazu dyskurs:

- 1) język w użyciu (np. dyskurs debat sejmowych);
- 2) sposób użycia języka właściwy określonej osobie, zbiorowości osób bądź instytucji (np. dyskurs prawniczy);
- 3) jednostkowe zdarzenie komunikacyjne;
- 4) dyskusja, wymiana opinii, czyli interakcja pomiędzy określonymi jednostkami lub grupami;
- 5) sposób użycia języka charakterystyczny dla pewnej sytuacji społecznej (np. dyskurs lekcji w szkole);
- 6) system wartości, poglądów na określony temat wraz z charakterystycznym sposobem ich wyrażania (np. dyskurs współczesnego globalizmu) (Lisowska-Magdziarz 13–15).

Niejednoznaczność terminu dyskurs w badaniach językoznawczych wynika z interdyscyplinarnego charakteru danej kategorii oraz inspiracji odmiennymi nurtami, różniącymi się pod względem zakresu rozpatrywanego zagadnienia oraz przyjętej perspektywy badawczej. Wyłaniają się z nich odrębne koncepcje i metody badawcze, które wpływają na kształt prowadzonych analiz. Wśród wiodących lingwistycznych kierunków analizy dyskursu należy wymienić tradycję francuską oraz angloamerykańską.

Jak zauważa Bernadetta Ciesek, angloamerykańska koncepcja dyskursu opiera się w dużej mierze na pracach Teuna van Dijka (Ciesek 22). W Polsce dany

kierunek badań nad dyskursem jest reprezentowany m.in. przez warszawską lingwistkę Annę Duszak. Paradygmat angloamerykański umieszcza dyskurs w planie użycia języka, przypisując mu status zdarzenia językowego z jego aspektami funkcjonalnymi, do których zaliczane są podmiot, cel oraz okoliczności aktu komunikacji (Ciesek 22). Duszak definiuje dyskurs jako całość aktu komunikacji, na który składa się określona werbalizacja (tekst) oraz czynniki pozajęzykowe, przede wszystkim sytuacja użycia oraz rozmówcy (Duszak 19). Przedmiotem analizy dyskursu są wypowiedzi i teksty osadzone w kontekście (Dijk 12). Należy zaznaczyć przy tym, że kontekst rozpatrywany jest zarówno w znaczeniu węższym, obejmującym kategorie pragmatyczne, takie jak czas, miejsce, okoliczności, uczestnicy komunikacji, ich role i intencje (kontekst lokalny), jak i w szerszym, odnoszącym się do czynników związanych z tłem społeczno-instytucjonalnym (kontekst globalny) (Dijk 29).

Inny charakter mają badania nad dyskursem w tradycji francuskiej. W danym nurcie koncepcja dyskursu ewoluowała od utożsamiania tego zjawiska ze zdarzeniem językowym osadzonym w generującej je sytuacji do postrzegania dyskursu jako społeczno-językowej aktywności ludzi w określonej dziedzinie życia (Grzmil-Tylutki 2012a: 224–225). Definiując omawiane pojęcie, Dominique Maingueneau zwraca uwagę na osiem charakterystycznych dlań właściwości:

- 1) dyskurs ma charakter ponadzdaniowy;
- 2) stanowi formę działania (o charakterze pragmatycznym oraz społecznym);
- 3) cechuje się interakcyjnością;
- 4) jest zawsze osadzony w kontekście;
- 5) jest realizowany przez określony podmiot mówiący;
- 6) podlega konkretnym normom;
- 7) funkcjonuje w interdyskursie;
- 8) kształtuje społeczne usankcjonowane znaczenia (Maingueneau 19–24).

Tym, co wyróżnia badania francuskojęzyczne, jest w szczególności akcentowanie relacji pomiędzy dyskursem a normą. Nawiązując do prac francuskich badaczy, Halina Grzmil-Tylutki określa dyskurs jako skonwencjonalizowane użycie języka oparte na określonych normach społecznych (Grzmil-Tylutki 2012b: 49). Przedmiotową realizacją dyskursu są teksty tworzone w ramach konwencji gatunkowej (Grzmil-Tylutki 2012b: 51). Podobny sposób konceptualizacji dyskursu wybrzmiewa w pracach krakowskiej lingwistki Janiny Labochy, która rozumie dany termin jako „normę i strategię zastosowaną w procesie tworzenia tekstu i wypowiedzi” (Labocha 60). Na normę składają się wzorce społeczne i kulturowe, które znajdują wyraz w należących do dyskursu tekstach i wypowiedziach o określonym nacechowaniu gatunkowym (Labocha 60).

W polskich pracach językoznawczych odnaleźć można wiele rozbieżnych interpretacji dyskursu. W tym kontekście Grzmil-Tylutki zwraca uwagę na zasad-

nicze różnice pomiędzy studiami polonistów, czerpiących inspirację z rodzimych tradycji badawczych (przede wszystkim tekstologii), oraz pracami neofilologów, nawiązujących do nurtów zagranicznych właściwych wybranej filologii (Grzmil-Tylutki 2012b: 52). W Polsce pojęcie dyskursu zyskało popularność za sprawą tłumaczeń prac van Dijka publikowanych na łamach czasopisma „Pamiętnik Literacki” (Piekot 23). Upowszechnienie koncepcji holenderskiego badacza w polskim środowisku akademickim przesądziło o dominacji nurtu angloamerykańskiego (Grzmil-Tylutki 2012b: 54; Piekot 23). Inspiracje danym prądem są dostrzegalne np. w definicjach dyskursu zaproponowanych przez Stanisława Gajdę czy Jerzego Bartmińskiego i Stanisławę Niebrzegowską-Bartmińską.

[...] dyskurs to wydarzenie komunikacyjne. Terminem tym zwraca się uwagę na funkcjonalne aspekty tekstu rozpatrywanego w kontekście (kto?, jak?, kiedy?, dlaczego?, itd.), tj. na uczestników komunikacji i zarazem użytkowników języka, którzy komunikują swoje przekonania i emocje, zanurzeni w bardziej kompleksowe wydarzenia (sytuacje) społeczno-kulturowe [...] (Gajda 9–10).

Pojęcie dyskursu nie dotyczy [...] po prostu „języka w użyciu”, lecz obejmuje także cały kontekst sytuacyjny, cały złożony układ komunikacyjny służący interakcji i realizowaniu założonych celów. Jest procesualną i kontekstową konceptualizacją „zdarzenia komunikacyjnego”, którego przedmiotową „wytworową” konceptualizacją jest tekst (Bartmiński, Niebrzegowska-Bartmińska 32).

Podobnie jak w polskim środowisku naukowym, wśród rosyjskich dyskursologów nie ma zgody w kwestii definiowania pojęcia dyskursu. Również w tym przypadku analizy inspirowane nowymi prądami zagranicznymi łączą się z rodzimymi badaniami opartymi na starszych koncepcjach, m.in. teorii stylów funkcjonalnych (Stepanov 36) oraz filozofii języka Michaiła Bachtina (Gorbunova 161–162). Prace rosyjskich badaczy dyskursu, wśród których wymienić należy takich uczonych, jak Nina Arutiunowa, Walentina Grigorjewa, Władimir Karasik, Natalja Kłuszyna, Wiktorija Krasnych, Michaił Makarow, Michaił Oleszkow, Konstantin Siedow czy Walerija Czerniawska, różnią się pod względem konceptualizacji omawianego pojęcia. O tych odmiennych interpretacjach piszą m.in. Siergiej Workaczew i Jelena Workaczewa, którzy konstatują, że dyskurs pozostaje terminem „pustym”, nabierającym znaczenia dopiero w powiązaniu z konkretnym paradygmatem badawczym (Vorkačev, Vorkačeva 17).

W niniejszym artykule dyskurs pojmowany będzie za Lisowską-Magdziarz jako „zespół zachowań językowych, których treść i forma uwarunkowane są koncepcjami poznawczymi charakterystycznymi dla danej epoki, danego typu komunikacji, rodzaju działalności, a także praktycznymi warunkami formułowania wypowiedzi (kto mówi, do kogo, w jakim celu, w jakiej sytuacji)” (Lisowska-Magdziarz 16). Wybór danej definicji jest związany z charakterem materiału ba-

dawczego (na który składają się utwory parodystyczne nawiązujące do zespołu tekstów i wypowiedzi polityków) oraz heterogenicznością dyskursów wchodzących we wzajemną interakcję w utworach parodystycznych.

Czym jest interdyskursywność?

Interdyskursywność należy do szerokiego grona tych terminów z zakresu badań poststrukturalistycznych, które nie poddają się jednoznacznej definicji. Pod tym względem określenie to podzieliło los innego wieloznacznego pojęcia – *intertekstualności*, pod którą kryje się cały zespół relacji międzytekstowych. Jak zauważa Stanisław Balbus, związki intertekstualne mogą być rozumiane jako relacje pomiędzy tekstem a tekstem (lub zbiorem konkretnych tekstów), między tekstem a systemem (stylem, gatunkiem, tradycją literacką) lub pomiędzy tekstem a kontekstem kulturowym (Balbus 42).

Pojęcie *interdyskursywności* spotykane jest w badaniach językoznawczych w co najmniej trzech znaczeniach:

- 1) jako cecha dyskursów umożliwiająca ich dyferencjację;
- 2) jako zapożyczenia między dyskursami;
- 3) jako wprowadzanie do pojedynczego egzemplarza tekstowego zapożyczeń z dyskursu zewnętrznego.

Pierwsza interpretacja spotykana jest m.in. w pracach badaczy francuskich. W *Słowniku analizy dyskursu* (fr. *Dictionnaire d'analyse du discours*) zostało wprowadzone rozróżnienie na intradyskurs, do którego należą powiązania między składnikami tego samego dyskursu, oraz interdyskurs, który (zgodnie ze znaczeniem morfologicznym danego wyrazu) określany jest jako zbiór relacji dyskursu z innymi dyskursami (Charaudeau, Maingueneau 329). Sama interdyskursywność nie jest postrzegana jako rodzaj związków międzytekstowych, a jako stała cecha dyskursu umożliwiająca wstępowanie w relacje z innymi systemami, a w konsekwencji – dyferencjację poszczególnych dyskursów (Charaudeau, Maingueneau 324).

Interdyskursywność może być również rozpatrywana z punktu widzenia ewolucji dyskursów zachodzącej pod wpływem interakcji z innymi dyskursami. Tego typu badania, koncentrujące się na dynamicznym charakterze komunikacji, prowadzone są głównie w nurcie krytycznej analizy dyskursu (KAD). W swoich analizach przedstawiciele KAD dążą do ustalenia, dlaczego i w jaki sposób powstają relacje interdyskursywne i jakie zmiany społeczne są w nich odzwierciedlane (Wu 2011: 104). Za przykład tego typu badań Jianguo Wu podaje analizy Laurie Cohen i Gill Musson, które wykazały, że w Wielkiej Brytanii dochodzi do stopniowej metamorfozy dyskursu medycznego pod wpływem dyskursu biznesu (Wu 2011:

102). Zapożyczenia interdyskursywne w tym przypadku związane są ze zmianami organizacyjnymi i własnościowymi brytyjskich placówek medycznych: przejścia od systemu opartego na finansowaniu państwowym do prywatnie zarządzanych przedsiębiorstw (Wu 2011: 102).

W pracach językoznawczych termin *interdyskursywność* występuje także w wąskim znaczeniu: jako rezultat intencjonalnie stosowanej strategii polegającej na ewokowaniu wybranych cech jednego dyskursu w produktach tekstowych innego dyskursu. Wówczas do tekstów następczych inkorporowane są tematy, motywy, środki językowe, figury retoryczne czy strategie pochodzące z obcego systemu. Jelena Biełogłazowa mówi o interdyskursywności w kontekście zapożyczenia w wybranym tekście jednego dyskursu prototypowych elementów konceptualnego i językowego planu innego dyskursu (Belogłazova 69). Podobnie Wu określa interdyskursywność jako przeplatanie w jednym egzemplarzu tekstowym różnych dyskursów, gatunków czy stylów (Wu 2012: 1312).

Rozpatrując odwołania międzytekstowe, Balbus wyróżnił dwa typy stylizacji: akceptatywną oraz polemiczną (Balbus 428). Przywołane przez badacza rodzaje nawiązań są dostrzegalne również na poziomie relacji interdyskursywnych. Odniesienia o charakterze akceptatywnym polegają na kontynuacji wzorca (wybranego dyskursu zewnętrznego) poprzez wplatanie jego elementów w struktury tekstu innego dyskursu celem dopełnienia lub wzmocnienia nowej wypowiedzi. Na przykład dla zwiększenia potencjału perswazyjnego w wypowiedzi dyskursu akademickiego mogą zostać wykorzystane strategie zaczerpnięte z języka biznesu (jak w przypadku coachingu akademickiego). W nawiązaniach polemicznych różnice pomiędzy dyskursami ulegają umyślnemu wyjaskrawieniu, a celem aktualizacji wzorca jest jego krytyka bądź kompromitacja. Tego typu referencje stanowią podstawę tekstów parodystycznych.

Ze względu na specyfikę analizowanego materiału i obrany cel badawczy w artykule została przyjęta wąska definicja interdyskursywności, jako zespołu zapożyczeń z obcych dyskursów intencjonalnie wprowadzanych do tekstu przez jego autora.

Gry interdyskursywne

Zjawiskiem charakterystycznym dla parodii politycznej jest krzyżowanie się odmiennych ram (ang. *frames*), czyli pewnych wzorców, zamkniętych w prototypowej strukturze schematów czy scenariuszy, aktualizowanych w tekstach odpowiednich dyskursów (Śładkiewicz 119). Parodia polityczna korzysta z ram co najmniej dwóch dyskursów: politycznego i komicznego. Z jednej strony jest to wtórny (powstający w odpowiedzi na pewne wydarzenia polityczne) gatunek dyskursu politycznego

o naturze polemicznej, ukierunkowany na krytykę wybranych przedstawicieli sceny politycznej, ich działań lub rezultatów ich decyzji (Śładkiewicz 121). Z drugiej strony parodia ma na celu ośmieszenie imitowanego obiektu, operuje specyficznym zasobem środków umożliwiających wywołanie u odbiorców śmiechu, przez co zaliczana jest do dyskursu komicznego (Śładkiewicz 121). Co więcej, w parodii politycznej mogą pojawić się nawiązania do innych dyskursów, w niewielkim stopniu związanych z dyskursem politycznym (np. religijnego, szkolnego). Odwołania do obcych systemów w utworach parodystycznych mają charakter celowy, przybierają postać gry prowadzonej pomiędzy twórcą tekstu a jego odbiorcami.

Konstruując grę interdyskursywną, autor pozostawia w tekście miejsca nie-spójne (pod względem struktury lub semantyki), które mogą wywołać u adresata dysonans. Naruszenie integralności tekstu stanowi jednak sygnał do poszukiwania interpretacji wybiegających poza literalne sensy zawarte w tekście. Autor może pozostawić w swoim utworze wskazówki (wyrażone w sposób mniej lub bardziej eksplicytny), mające naprowadzić potencjalnego odbiorcę na rozwiązanie zagadki. Kolejnym, aktywnym uczestnikiem gry jest odbiorca, często wirtualny, nieznanym bezpośrednio nadawcy. Powodzenie komunikacji zależy z jednej strony od zdolności przewidywania kompetencji adresata, z drugiej zaś – od wiedzy, umiejętności kojarzeniowych i interpretacyjnych samego odbiorcy. Niekiedy gra interdyskursywna może być adresowana jedynie do wąskiej grupy osób, które w założeniu nadawcy mają określony zasób wiadomości lub cechy umożliwiające prawidłową interpretację przekazu.

Na tle badań nad różnymi rodzajami gier prowadzonych w tekstach istotne wydaje się w szczególności ustalenie zależności pomiędzy gramami językowymi, intertekstualnymi i interdyskursywnymi. Warto zaznaczyć, że w szerokim znaczeniu gry językowe traktowane są jako zabiegi obejmujące zarówno modyfikacje na poziomie systemu językowego, jak również zapożyczenia międzytekstowe czy naruszenia reguł konwersacyjnych. Taką perspektywę przyjmuje Danuta Kępa-Figura.

[...] kategoria gier językowych jest bardzo szeroka. Zaliczam do niej: gry oparte na modyfikacji gramatyczno-semantycznej struktury danego tekstu (gry gramatyczne [czyli fonetyczne, słowotwórcze i składniowe] oraz gry semantyczne, tj. działania odwołujące się do relacji w polu znaczeniowym [synonimii, antonimii, polisemii, homonimii, komplementarności] oraz oparte na działaniach na frazeologizmach [udosłownienie frazeologizmu, gra między frazeologicznym a dosłownym znaczeniem związku wyrazowego, modyfikacja składu związku frazeologicznego]), gry zainicjowane umieszczeniem tekstu w kontekście innego tekstu (czyli konwencją gatunkową, intertekstualne i intersemiotyczne) oraz gry konwersacyjne (dla których punktem wyjścia jest przekroczenie zasad konwersacyjnych) (Kępa-Figura 371).

W niniejszym badaniu gry językowe, intertekstualne i interdyskursywne traktowane będą jako odrębne, choć powiązane ze sobą zjawiska. Gry językowe polegają na intencjonalnym naruszeniu reguł systemu językowego, czego rezultatem

są najczęściej przekształcenia o charakterze strukturalnym bądź semantycznym. Gry intertekstualne i interdyskursywne opierają się natomiast na celowych zewnętrznych nawiązaniach: w pierwszym przypadku do konkretnych wytworów tekstowych, w drugim – do obcego dyskursu. Jako że każdy tekst powstaje w ramach pewnego dyskursu, na dyskurs zaś składa się zbiór określonych tekstów, gry intertekstualne będą traktowane jako podklasa gier interdyskursywnych.

Ze względu na złożoność obiektów i zjawisk zebranych pod nadrzędnym pojęciem dyskursu (do których zaliczane są m.in. teksty i wypowiedzi, złożone konteksty ich występowania, uczestnicy dyskursu, reguły i strategie jego produkcji) nie jest łatwe stworzenie zamkniętej klasyfikacji gier interdyskursywnych. W niniejszym badaniu skoncentrowano się na czterech rodzajach gier pomiędzy dyskursami, do których należą:

- 1) gry z konwencją gatunkową,
- 2) gry intertekstualne,
- 3) gry na poziomie poszczególnych środków językowych,
- 4) gry strukturalne obejmujące znaki ekstralingwistyczne.

Powyższe typy gier zostały wyznaczone na podstawie analizy parodii politycznych przeprowadzonej w badaniu. Dana propozycja niewątpliwie nie stanowi pełnej klasyfikacji gier interdyskursywnych spotykanych w tekstach różnych gatunków i stylów.

Gry z konwencją gatunkową

Pierwszym rodzajem odwołań interdyskursywnych, jakie dają się zaobserwować we współczesnych parodiach politycznych, są gry z konwencją gatunkową. Zgodnie z definicją tekstu Jerzego Bartmińskiego, każdy wytwór tekstowy należy do określonego gatunku, ten zaś rządzi się własnymi zasadami, specyficzną strukturą oraz swoistym sposobem prezentowania rzeczywistości¹. Przy konstruowaniu utworów parodystycznych autorzy odwołują się do zasad tworzenia wybranych gatunków dyskursu politycznego. Na przykład, parodiując przemówienia noworoczne, przywołują standardowy schemat tematyczny, którego głównymi elementami są ocena wydarzeń minionego roku, podkreślenie wartości moralnych społeczeństwa oraz złożenie życzeń na nadchodzący rok. Im bardziej skonwencjonalizowany gatunek, tym łatwiej przeprowadzić parodystyczną grę.

¹ W ujęciu Jerzego Bartmińskiego tekst to „ponadzdaniowa jednostka językowa, makroznak mający określone nacechowanie gatunkowe i stylowe (kwalifikator tekstu), poddający się całościowej interpretacji semantycznej i komunikatywnej, wykazujący integralność strukturalną oraz spójność semantyczną i podlegający wewnętrznemu podziałowi semantycznemu, a w przypadku tekstów dłuższych – także logicznemu i kompozycyjnemu” (Bartmiński 17).

Niekiedy gra z odbiorcą może przybrać postać odniesień interdyskursywnych łączących gatunki dyskursu politycznego z innymi, obcymi dyskursami. Jako przykład może posłużyć parodia opublikowana na kanale YouTube Meduza² *Как уходить от ответа на неудобные вопросы. Мастер-класс Путина*. Nawiązuje ona do wywiadu udzielonego przez Władimira Putina austriackiej firmie radiowo-telewizyjnej ORF 1 czerwca 2018 roku. Komentując dane wydarzenie, parodysta tworzy tekst łączący gatunki pochodzące z dwóch różnych dyskursów: wywiad polityczny i teleturniej, w tym przypadku popularny format *Who wants to be a millionaire?* (pol. *Milionerzy*, ros. *Кто хочет стать миллионером*). W tak skonstruowanej parodii pojawia się parafraza pytania zaczerpniętego z oryginalnego wywiadu: „Откуда берутся связи между Россией и критически настроенными к Евросоюзу партиями?” (Meduza, 05.06.2018).



Rys. 1. Kadr z parodii *Как уходить от ответа на неудобные вопросы. Мастер-класс Путина*

Warianty odpowiedzi, przedstawione zgodnie z formatem teleturnieju, stanowią *de facto* przykłady realizacji techniki readresacji pytania – przenoszenia obowiązku odpowiedzi na inną osobę. Trzy z zaprezentowanych wariantów pochodzą z piosenki *Я спросил у ясеня* z kultowej radzieckiej komedii *Ирония судьбы, или С лёгким паром!* (1976). W utworze tym podmiot liryczny zwraca się do różnych obiektów przyrody z pytaniem o miejsce przebywania swojej wybranki, jednak nie uzyskuje odpowiedzi. Zestawiając warianty z piosenki z faktyczną reakcją

² Portal internetowy *Meduza.io* został założony w Rydze w 2014 roku przez byłą redaktor naczelną serwisu informacyjnego *Lenta.ru*. Założenie nowej strony poza granicami kraju związane było z dokonaniem przez władze Rosji przeniesieniem własności serwisu *Lenta.ru* w związku z publikacją krytycznych treści wymierzonych w rosyjskie elity rządzące (Litvinenko, Toepfl 234).

Putina („Вам лучше спросить об этом, конечно, представителя правительства России, господина Медведева”), autor parodii zdaje się sugerować, że uzyskanie interesującej dziennikarza informacji nie jest możliwe. W ten sposób parodysta naświetla problem manipulacji informacją w przestrzeni medialnej, zatajania przez władzę wiadomości.

Gry intertekstualne

Do innego rodzaju gier należą nawiązania intertekstualne polegające na bezpośrednim przeniesieniu elementów tekstu źródłowego do tekstu następczego. Oczywiście parodia sama w sobie jest tworem intertekstualnym, zawsze odnosi się do pewnych oryginalnych tekstów i wypowiedzi. Niemniej niektórzy parodysty dodatkowo przeprowadzają w swoich utworach grę z tekstami innych dyskursów oraz tekstami precedensowymi – samodzielnymi produktami działalności mownej, szeroko rozpoznawalnymi w określonej społeczności i wielokrotnie aktualizowanymi w kolejnych wytworach (Zaharenko et al. 83). Tego typu odwołania przeważnie przybierają postać gry z cytatem, przywoływanym w formie oryginalnej lub poddawanych transformacjom strukturalnym.

Przykład gry intertekstualnej można odnaleźć w parodii kanału Усы Пескова *Медведев призвал отменить бедность*. Tekst nawiązuje do deklaracji ówczesnego premiera Dmitrija Miedwiediewa złożonej podczas spotkania w sprawie realizacji krajowych planów rozwojowych w czerwcu 2019 roku. Oryginalne przemówienie koncentruje się na przedstawieniu podstawowego zadania polityki wewnętrznej, jakim jest zmniejszenie liczby osób zarabiających poniżej minimum egzystencji (ros. *прожиточный минимум*). Parodysta jednak znacząco przekształca słowa premiera i przenosi do nich cytat z innej wypowiedzi: „Денег нет, но вы держитесь”.

[D. Miedwiediew (tekst parodii)]: Ну а на самый крайний случай у нас есть план Б. Прямо перед выборами мы резко понизим прожиточный минимум – и вуаля! В России не останется вообще ни одного человека с доходами ниже, чем он. Красота и полный компот. Вроде все доходчиво объяснил, пора бежать [...]. А попрощаюсь с вами словами великого современника: „Денег нет, но вы держитесь” (Usy Peskova, 2.07.2019).

Fraza „Денег нет, но вы держитесь” stanowi nieco zmodyfikowaną wersję słów wypowiedzianych przez D. Miedwiediewa podczas wizyty na Krymie w maju 2016 roku w odpowiedzi na skargę mieszkanki dotyczącą niskiego poziomu świadczeń emerytalnych. Dany fragment wypowiedzi zyskał szeroką popularność w Runecie i stał się tekstem precedensowym służącym do oceny trudnej sytuacji ekonomicznej w Rosji, na którą władze nie mogły znaleźć odpowiedzi.

Wprowadzenie przez parodystę powyższych słów do dyskusji na temat celów rozwojowych może sugerować bierność rosyjskich władz i niechęć do rozwiązywania problemów społeczeństwa.



Rys. 2. Kadr z parodii *Медведев призвал отменить бедность*

Gry na poziomie poszczególnych środków językowych

Najbardziej złożoną formą gier interdyskursywnych jest odwołanie do typowych figur retorycznych, wyrazów kluczowych, wyrażen sztamkowych kształtujących przestrzeń parodiowanego dyskursu. Część z nich jest spotykana jedynie w wybranym dyskursie, inne występują w języku ogólnym, jednak w poszczególnych dyskursach zyskują nowe znaczenia i pełnią odmienne funkcje. Dla prawidłowego zinterpretowania zagadki opartej na transformacji składników specyficznego języka dyskursu odbiorca powinien nie tylko rozpoznać źródło, ale również wiedzieć, jak funkcjonują dane jednostki w dyskursie.

Przykładem figur retorycznych szczególnie często spotykanych w wypowiedziach polityków są eufemizmy. Jednostki te pełnią funkcję zamienników o neutralnym lub pozytywnym zabarwieniu, służących zakamuflowaniu bądź złagodzeniu pejoratywnych konotacji wyrazów źródłowych. Są to więc określenia odnoszące się do desygnatu w sposób pośredni. Użycie eufemizmów może być umotywowane chęcią zachowania poprawności politycznej, jednak w wielu przypadkach związane jest z dążeniem do zatajenia niekorzystnych dla polityków faktów. Ta cecha dyskursu politycznego została odzwierciedlona w kolejnej parodii kanału Усы Пескова *Путин о митингах*. Dany utwór nawiązuje do przeprowadzonych w Moskwie w sierpniu 2019 roku wieców, stanowiących reakcję na odebranie przedstawicielom opozycji prawa do uczestnictwa w wyborach do moskiewskiej Rady Miejskiej. Po-

kojowe wystąpienia z czasem przekształciły się w protesty o charakterze antyrządowym, wywołując interwencję rosyjskich jednostek sił specjalnych. W nawiązaniu do powyższych wydarzeń powstała parodia, w której multiplikowana postać prezydenta FR komentuje pracę Rosgwardii (*Federalna Służba Wojsk Gwardii Narodowej Rosji*, ros. *Федеральная служба войск национальной гвардии Российской Федерации*, w skrócie *Росгвардия*) i OMON-u (*Oddział Mobilny Specjalnego Przeznaczenia*, ros. *Отряд мобильный особого назначения*, w skrócie ОМОН).

[W. Putin (tekst parodii)]: Кстати, о них [росгвардейцах – А.Д.] и об ОМОНе. Даже через нашу кремлевскую стену долетают крики об их якобы чрезмерной жестокости, что они, видите ли, ногу кому-то сломали, то в живот кого-то ударили. Во-первых, не было ни чрезмерной, ни жестокости. Ребята просто превращали массовые беспорядки в массовые порядки (Usy Peskova, 16.08.2019).

Ostatnia fraza przywołanego fragmentu („превращали массовые беспорядки в массовые порядки”) stanowi przykład złożonego eufemizmu. Za jego niejasną formą kryje się aluzja do użycia siły wobec protestujących, na co wskazuje zastosowana w poprzednich zdaniach enumeracja aktów agresji oraz pojawiające się paralelnie z tekstem fotografie z wieców przedstawiające członków Rosgwardii stosujących przemoc wobec nieuzbrojonych cywilów. Eufemizm w tym przypadku nie tyle łagodzi treść przekazu, ile zupełnie ją przekształca, ukazując agresorów jako obrońców. Zastosowana przez parodystę gra językowa, polegająca na antonimicznej inwersji słowa „беспорядок” wchodzącego w skład stałego wyrażenia „массовые беспорядки”, doprowadza do powstania nowego, niekonwencjonalnego związku wyrazowego „массовые порядки”. Ta parodystyczna transformacja może mieć na celu unaocznienie stosowanej przez polityków techniki żonglowania pojęciami, pozwalającej na dostosowanie obrazu rzeczywistości do przyjętej retoryki.



Rys. 3. Kadr z parodii *Путин о митингах*

Gry strukturalne obejmujące znaki ekstralingwistyczne

Odniesienia interdyskursywne obiektywizują się również w znakach ekstralingwistycznych. Znaki wizualne oraz audialne wprowadzają w kontekst wypowiedzi oraz pomagają w identyfikacji sytuacji komunikacyjnej, do której nawiązuje utwór parodystyczny. W parodiach politycznych są nimi głównie atrybuty państwowości, takie jak godło, flaga czy melodia hymnu, ale również znaki władzy politycznej, np. fanfary prezydenckie. Często wykorzystywane są także znaki wizerunku politycznego, do których należą m.in. elegancki ubiór, umiarkowana gestykulacja.

W znakach ekstralingwistycznych mogą zostać zawarte odniesienia do innych dyskursów. Jako przykład może posłużyć parodia kanału Заповедник zatytułowana *Как понизить высокий уровень ненависти*. Utwór powstał w odpowiedzi na wezwanie przewodniczącego Dumy Państwowej Wiaczesława Wołodina do ograniczenia anonimowości w Internecie w związku ze strzelaniną w szkole w Kazaniu, do której doszło 11 maja 2021 roku. W tekście parodii zostali przedstawieni wiodący rosyjscy politycy prowadzący dyskusję na temat poprawy bezpieczeństwa wewnętrznego w państwie, która jednak stopniowo przekształca się w plany ograniczenia wolności w przestrzeni sieciowej. Utwór wieńczy następująca konkluzja:

[W. Putin (tekst parodii)]: Вот видите, что получается, когда еще один человек начинает считать себя Богом. А у нас все-таки монотенстическое государство (Zapovednik, 18.05.2021).

Powyższym słowem, deifikującym postać prezydenta, towarzyszą w planie wizualnym kadry z multiplikowaną postacią Putina na tle portretu lidera w stroju imperatorskim. To nawiązanie do historycznego dyskursu może stanowić aluzję do prób przejścia absolutnej władzy przez prezydenta lub odrodzenia imperialistycznych dążeń w polityce Rosji.



Rys. 4. Kadr z parodii *Как понизить высокий уровень ненависти*

Wnioski

Odczytanie sensów zawartych w utworach parodystycznych jest możliwe jedynie poprzez wejście do proponowanej przez autora gry prowadzonej w przestrzeni między dyskursami. Gry interdyskursywne występujące w parodiach można podzielić na dwa typy: nawiązania pierwszego stopnia i nawiązania dalsze. Te pierwsze polegają na przeniesieniu głównego naśladowanego dyskursu (w tym przypadku dyskursu politycznego) do dyskursu komicznego. Parodyści, konstruując swoje utwory humorystyczne, imitują wybrany dyskurs wraz z jego tekstami, gatunkami, charakterystycznymi figurami retorycznymi, symbolami zarówno werbalnymi, jak i pozajęzykowymi. Nawiązania tego typu są podstawą wszystkich parodii, z natury mających charakter interdyskursywny. Drugi typ gier dotyczy odwołań do innych dyskursów, występujących w parodii jako dyskursy poboczne. W analizowanych tekstach wydarzenia polityczne łączą się z elementami innych, obcych sfer, np. rozrywki czy historii. Dzięki takiej kontaminacji tworzone są paralele między dyskursami przedstawionymi w parodii i wytwarzane są nowe znaczenia. Rezultatem gier obu typów jest nie tylko osiągnięcie efektu komicznego, ale również odkrycie mechanizmów, które kształtują imitowany dyskurs. Parodia, posługując się zapożyczonymi schematami, odsłania więc te znaczenia, które w oryginalnych tekstach i wypowiedziach pozostawały poza obszarem wyrażenia.

Bibliografia

- Balbus, Stanisław. *Między stylami*. Kraków, Universitas, 1996.
- Bartmiński, Jerzy. „Tekst jako przedmiot tekstologii lingwistycznej”. *Tekst. Problemy teoretyczne*. Red. Jerzy Bartmiński, Barbara Boniecka. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1998, s. 9–25.
- Bartmiński, Jerzy, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska. *Tekstologia*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
- Beloglazova, Elena. „Polidiskursnost' kak osobyj issledovatel'skij fokus”. *Izvestiâ Sankt-Peterburgskogo universiteta èkonomiki i finansov*, 3, 2009, s. 66–70.
- Charaudeau, Patrick, Dominique Maingueneau, red. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris, Editions du Seuil, 2002.
- Ciesek, Bernadetta. *Dyskursy dyskryminacji i tolerancji w przestrzeni publicznej współczesnej Polski (wartości, postawy, strategie)*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018.
- Dijk, Teun Adrianus van. „Badania nad dyskursem”. *Dyskurs jako struktura i proces*. Red. Teun Adrianus van Dijk. Przeł. Grzegorz Grochowski. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001, s. 9–44.
- Duzak, Anna. *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.

- Gajda, Stanisław. „Współczesny polski dyskurs naukowy”. *Dyskurs naukowy – tradycja i zmiana*. Red. Stanisław Gajda. Opole, Uniwersytet Opolski, Instytut Filologii Polskiej, 1999, s. 9–17.
- Goribunova, Mariâ. „O ponâtii «dyskurs» v otečestvennom rečevedeni”. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, 3, 2008, s. 161–164.
- Grzmil-Tylutki, Halina. „Francuska analiza dyskursu a badania kontrastywne”. *Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs*, 5, 2012a, s. 223–230.
- Grzmil-Tylutki, Halina. „Francuska analiza dyskursu i jej recepcja w Polsce”. *Oblicza komunikacji 5. Analiza dyskursu centrum – peryferie*. Red. Tomasz Piekot, Marcin Poprawa. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012b, s. 45–59.
- Kępa-Figura, Danuta. „Gry językowe w polskich telewizyjnych serwisach informacyjnych jako przejaw fatyczności i sprawczości współczesnej komunikacji medialnej”. *Medialingvistika*, 5 (3), 2018, s. 366–379.
- Labocha, Janina. *Tekst, wypowiedź, dyskurs w procesie komunikacji językowej*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Lisowska-Magdziarz, Małgorzata. *Analiza tekstu w dyskursie medialnym: przewodnik dla studentów*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006.
- Litvinenko, Anna, Florian Toepfl. „The *gardening* of an authoritarian public at large: How Russia’s ruling elites transformed the country’s media landscape after the 2011/12 protests”. *For Fair Elections. Publizistik*, 64, 2019, s. 225–240.
- Maingueneau, Dominique. *Discours et analyse du discours: Introduction*. Paris, Armand Colin, 2014.
- Meduza. *Kak uhodit’ ot otveta naneudobnye voprosy. Master-klass Putina*. 05.06.2018. Web. 06.06.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=J0aNpyo5E80>.
- Piekot, Tomasz. „Lingwistyka i socjologia wobec podejścia Teuna van Dijka”. *Dyskurs w perspektywie akademickiej: materiały z międzynarodowego okrągłego stołu, 3-5 kwietnia 2009 r., Mińsk, Białoruś*. Red. Irina Uchwanowa-Szmygowa et al. Olsztyn, Centrum Badań Europy Wschodniej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2014, s. 23.
- Sładkiewicz, Żanna. „Kognitywno-pragmatyczne i kross-kul’turne mehanizmy sozdaniâ komičeskogo efekta v žanre političeskoi parodii”. *Przegľad Rusycystyczny*, 4 (152), 2015, s. 116–132.
- Stepanov, Ūrij. „Al’ternativnyj mir, Diskurs, Fakt i princip Pričinnosti”. *Ōzyk i nauka konca XX veka*. Red. Ūrij Stepanov. Moskwa, RGGU, 1995, s. 35–73.
- Usy Peskova. *Medvedev prizval otmenit’ bednost’*. 02.07.2019. Web. 15.06.2023. https://www.youtube.com/watch?v=H_fnrUvxlac.
- Usy Peskova. *Putin o mitingah | PTN v PTN*. 16.08.2019. Web. 10.06.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=WOFLgLeAM1s>.
- Vorkačev, Sergej, Elena Vorkačeva. „Diskurs i ego tipologiâ v rossijskoj lingvistike”. *Aktual’nye problemy filologii i pedagogičeskoi lingvistiki*, 3, 2019, s. 14–21.
- Wu, Jianguo. „Studies on interdiscursivity”. *Sino-US English Teaching*, 9, 2012, s. 1312–1317.
- Wu, Jianguo. „Understanding interdiscursivity: A pragmatic model?”. *Journal of Cambridge Studies*, 6 (2–3), 2011, s. 95–115.
- Zaharenko, Irina et al. „Precedentnoe imâ i precedentnoe vyskazyvanie kak simvol’y precedentnyh fenomenov”. *Ōzyk, soznanie, kommunikaciâ: Sbornik statej*. Red. Viktoriâ Krasnyh, Andrej Izotov. Moskwa, Filologiâ, 1, 1997, s. 83–103.
- Zapovednik. *Kak ponizit’ vysokij uroven’ nenavisti – „Zapovednik”, vypusk 170, sūžet 2*. 18.05.2021. Web. 16.05.2023. https://www.youtube.com/watch?v=cH99j_UwY8Y.

Źródła rysunków

Rys. 1. Web. 06.06.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=J0aNpyo5E80>.

Rys. 2. Web. 15.06.2023. https://www.youtube.com/watch?v=H_fnrUvxIac.

Rys. 3. Web. 10.06.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=WOFLgLeAM1s>.

Rys. 4. Web. 16.05.2023. https://www.youtube.com/watch?v=cH99j_UwY8Y.

PAULINA BORTNOWSKA

Язык как орудие дегуманизации в языковом пространстве вооруженного конфликта в Украине

Language as a weapon of dehumanization in the linguistic space of the armed conflict in Ukraine

Abstract. The armed conflict in Ukraine, continuing in its culminating form since 24.02.2022, exists in two dimensions – on the battlefield and in the information space. In this second dimension, the main role is played by language, used as a potent weapon, one of the prominent functions of which is that of dehumanization. By violating the norms of constructive public communication, the creators of this discourse – journalists, opinion leaders, activists, politicians – activate the destructive potential of language. The dehumanizing discourse of the armed conflict in Ukraine, however, has not yet received a vigorous linguistic elaboration. The aim of this article is to raise this complex and important issue. By giving various examples of acts of linguistic dehumanization observed in the widely understood linguistic space of the armed conflict in Ukraine, the author identifies the main directions of dehumanization discourse within the Russian-Ukrainian linguo-cultural space. The author's provided examples of dehumanizing statements facilitate the identification of both explicit and subtle dehumanization techniques prevalent within this discourse. At the same time, public figures are actively involved in the retransmission of dehumanizing content, which significantly affects the dynamics of this discourse and increases the range of its potential active and passive participants.

Keywords: hate speech, dehumanization, infrahumanization, discourse, linguo-cultural space

Paulina Bortnowska, Adam Mickiewicz University, Poznań – Poland, paulina.bortnowska@amu.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0002-7780-4483>

Дегуманизация: постановка вопроса

Конфликт между Россией и Украиной встряхнул весь мир и вызвал огромный резонанс в международном сообществе, убежденном в том, что в наши дни вооруженные столкновения между европейскими государствами практически невозможны. Военной агрессии немедленно сопутствовало вербальное насилие, проявляющееся, в частности, в активизации языка вражды. Согласно данным Программы развития ООН, язык вражды, до на-

стоящего времени лишенный четкого правового определения, следует рассматривать в контексте проявлений ненавистнической риторики, охватывающей

любого рода коммуникацию в устной, письменной или поведенческой форме, которая носит враждебный характер или использует уничижительные или дискриминационные формулировки в отношении какого-либо лица или группы лиц по признаку того, кто они есть, или, иными словами, по признаку их религии, этнического происхождения, национальности, расы, цвета кожи, социального происхождения, пола и других факторов идентичности (Ismanov et al. 8).

Сложность изучения особенностей языка вражды заключается, однако, не только в отсутствии однозначного определения понятия, но и в получении доступа к репрезентативному языковому материалу. Как справедливо отмечает Гасан Гусейнов, для качественной разработки данного вопроса необходимо получение корпуса текстов, „не только содержащих высказывания ненависти, но и имеющих общую мишень” (Gusejnov 116). Это стало возможным в связи с продолжающейся полномасштабной войной РФ на территории Украины. Сражения ведутся не только на поле боя, но и в информационном пространстве как санкционированных изданий, так и ничем не ограничиваемых социальных сетей. На определенных интернет-ресурсах почти каждый день с 24.02.2022 года¹ появляются различные тексты, в которых нарушаются все нормы конструктивной общественной коммуникации. Они содержат уничижительную, оскорбительную и насмешливую лексику, дискриминирующие стереотипы, а иногда даже прямое подстрекательство к насилию. Одним из воплощений языка вражды является дегуманизационный дискурс, сформировавшийся в языковом пространстве, охватывающем данный вооруженный конфликт.

Дегуманизация – это явление, которое широко обсуждается в психологических, социологических, культурологических и антропологических исследованиях. Адам Вэйтс, американский психолог, исследователь языка вражды и риторики ненависти, подчеркивает, что наука стоит перед „дегуманизационным поворотом” (подробнее см.: Waytz 3–28).

Психологические теории дегуманизации сосредоточиваются на ее двух основных аспектах. Они описывают этот феномен либо в функциональном плане, анализируя стимулы, побуждающие индивидов к применению радикальных форм насилия, либо же рассматривают дегуманизацию с перспек-

¹ Дегуманизационный дискурс – вокруг российско-украинского конфликта – имеет более продолжительную историю (о чем см. ниже), однако дата вторжения армии РФ на территорию Украины приобретает особое значение в контексте активизации и эскалации военного противостояния.

тивы механизмов группового восприятия, проявляющегося повсеместно как на когнитивном и эмоциональном уровнях, так и в межгрупповых отношениях и социальном устройстве (Ścigaj 94). Польский политолог Павел Сьцигай отмечает, что исследование вопроса дегуманизации особенно важно в контексте долгосрочных и неразрешаемых конфликтов. По мнению ученого, выявление оснований или неозвученных мотиваций для военного насилия, направляемого против т. н. врагов, позволяет более подробно проследить все элементы дегуманизационного процесса. С другой стороны, стратегии дегуманизации используются и в отношении собственных солдат, для того чтобы оправдать их действия и, таким образом, снять с них ответственность за совершаемые акты насилия и убийства. К тому же в контексте военного времени дегуманизация рассматривается как стимул для размышлений о современном поле боя, охватывающих, к примеру, вопросы влияния технологий и фармакологии на решения и ответственность солдат (Ścigaj 91).

При рассмотрении категории дегуманизации особое внимание уделяется ее конкретным проявлениям, в частности, актам дискриминации и уничтожительного поведения по отношению к дегуманизированной группе или лицам, а также обоснованию и легитимизации такого поведения. Тем не менее обсуждаемый феномен также охватывает возникновение и деятельность различных структур и институтов, создающих нечеловеческие условия для жизни подвергаемых дегуманизации групп (Ścigaj 96). Все эти проявления дегуманизирующей деятельности вызывают общественный резонанс и широко описываются в средствах массовой информации. Они привлекают внимание, поскольку обладают конкретной физической, материальной оболочкой. Как правило, акты дегуманизации приводят к появлению пострадавших, личность которых нередко устанавливается, сопровождаются оформлением определенных документов, содержащих информацию о масштабах и формах применяемых дегуманизирующих действий, а также об адресах зданий, где происходят акты расчеловечивающего насилия. Однако подобные документы, институты, выражающие и закрепляющие системное массовое пренебрежительное отношение к членам конкретных групп, возникают как результат ранее зародившихся тенденций. Для того чтобы общество одобрило или, по крайней мере, не сопротивлялось дегуманизирующим мероприятиям, должны произойти некоторые когнитивно-эмоциональные процессы, в результате которых представители определенного социального, культурного или этнического коллектива станут восприниматься как менее человеческие. Стимулом для этих процессов в общественном пространстве являются, прежде всего, специфические дискурсы, оперирующие набором терминов и понятий, свидетельствующих о полном или частичном несоответствии представителей данной группы критериям человечности (Ścigaj 96).

В таких дискурсах используются различного рода языковые средства, самыми распространенными из которых являются метафоры: анималистические, механистические, монструозные, демонические, санитарные, медицинские и другие (Ścigaj 96).

В групповых отношениях в целом (именно с их отражением сталкиваемся в языковом пространстве вооруженного конфликта) на уровне социального восприятия происходит гомогенизация группы, подчинение ее членов единому обязывающему образцу. При этом гомогенизация усиливается при сопоставлении с представителями чужой группы, в результате чего они предстают в образе безликой массы, единого множества, в котором самостоятельные и независимые, чувствующие и думающие индивиды отсутствуют (Citlak 2015: 17). По утверждению представителей социальной психологии, при стремлении делегитимизировать какую-либо группу ведущую роль играют не процессы когнитивной категоризации, а тенденции к эссенциальному пониманию социальных категорий. В рамках дегуманизационного дискурса восприятие социальных групп происходит в измерении определенной *эссенции* (Citlak 2015: 21). Самой существенной характеристикой эссенции социальной категории является то, что она представляет собой постоянно присутствующий и неменяющийся элемент. *Эссенция*, если она присваивается представителям категории, позволяет определить ряд дополнительных характеристик при одновременном исключении других, которые потенциально могли бы возникнуть благодаря ее наличию. Такой *эссенцией*, по словам исследователей дегуманизации, может быть категория человечности (Citlak 2015: 21). Филипп Лейенс с соавторами замечает, что именно данная категория находится в тесной связи с категорией *мы*, являясь ее эссенциальным элементом, причем данная связь не обнаруживается, если вместо категории *мы* привлечь категорию *они* (Leyens et al. 398). Тем самым члены одной группы, в пределах которой формируется дегуманизирующий дискурс, начинают разделять общее внутреннее убеждение по отношению к представителям другой: „Только *мы* [носители *эссенции* – П.Б.] являемся полноценными людьми” (Citlak 2015: 21)².

Нетрудно предположить, что эссенциальная категоризация влечет за собой серьезные последствия для сосуществования взаимоисключающих групп. Вольфганг Вагнер, Петер Хольц и Йошихиса Кашима отмечают, что эссенция является критериальной характеристикой, определяющей принадлежность к данной категории. Группа как субъект социальных отношений либо полностью обладает эссенцией, либо не обладает ей вообще. Следовательно, она или полностью принадлежит к данной эссенциальной катего-

² Здесь и далее перевод наш – П.Б.

рии, или же остается за ее пределами (Wagner, Holtz, Kashima 367). С таким восприятием членов социальных групп связано и положение о гомогенности эссенциальной категории – ее представители обладают одной и той же эссенцией, в силу чего они должны рассматриваться одинаково, а возможные различия между отдельными индивидами сводятся до минимума (Wagner, Holtz, Kashima 367). В результате, как пишет Амадеуш Цитляк, „поведение «представителей» категории может быть объяснено путем обращения к скрытой глубокой эссенции независимо от индивидуального разнообразия в социальной группе” (Citlak 2015: 22). Это, в свою очередь, напрямую ведет к убеждению, что данная категория не только помогает объяснить те поступки членов коллектива, которые уже были совершены, но и позволяет предсказывать их будущее поведение. В действие приходит т. н. индуктивный потенциал эссенции (*inductive potential of essence*) – даже если у представителей группы в данный момент не обнаруживаются характерные признаки, напрямую вытекающие из ее наличия, ожидается, что в свое время они неизбежно начнут их проявлять (Wagner, Holtz, Kashima 367). Тем самым члены подвергнутого дегуманизации коллектива больше не рассматриваются как индивиды, обладающие внутренней интеллектуальной и эмоциональной жизнью (Bandura 109). Напротив, они кажутся примитивными животными. Вместе с тем среди общества распространяется мнение о необходимости введения относительно представителей данной группы особого контроля, без которого они могут проявить свою варварскую, опасную сущность (Citlak 2015: 23).

Цели и методы анализа языкового материала

Целью данной статьи является выявление специфики дегуманизационного дискурса в лингвокультурном пространстве российско-украинского вооруженного конфликта. Для достижения поставленной цели будут установлены наиболее выразительные черты данного дискурса с учетом особенностей лингвокультурного пространства, в рамках которого он реализуется, и которое обуславливает основные векторы его развития. С одной стороны, лингвокультурное пространство вооруженного конфликта в Украине охватывает представителей двух разных национальных групп со сложившимися уникальными лингвокультурными концептосферами, системами ценностных ориентиров, наборами неповторимых этноспецифических черт. С другой стороны, эти группы по большей части функционируют или пересекаются в рамках одного языкового измерения (к примеру, бранная лексика русского и украинского языков принадлежит к общему языковому фонду)

и совместного, чтобы не сказать единого, информационного, медийного пространства. Опыт украинского двуязычия тоже остается значимым, так как члены обеих групп очень быстро и четко понимают нюансы направленного против них русского языкового насилия, к чему следует отнести дегуманизирующие высказывания.

При этом основное внимание мы уделим статьям, размещенным на сайтах официальных изданий, ибо такие тексты являются результатом осмысленной работы профессиональных журналистов и редакторов. Примеры, используемые нами в качестве иллюстративного материала, представляют собой преимущественно высказывания, авторами которых являются публичные личности или организации. Данный критерий способствует более достоверному анализу качественных показателей дискурса, поскольку те же слова и фразы, произносимые или публикуемые безымянным пользователем и публичной личностью, достигают совершенно иного эффекта. В первом случае они показывают настроения и тенденции, преобладающие среди анонимных и, одновременно, активных интернет-пользователей. Во втором случае дегуманизирующие высказывания в определенной степени легитимизируются за счет авторитета и значимости публичных лиц. Подобные высказывания (хотя и появляются произвольно, нерегулярно, неупорядоченно) создают в функциональном, а также семантико-аксиологическом плане единое целое, отражая определенную модель мира, в которой выделяются конкретные ценностные ориентиры и убеждения. Благодаря способности вызывать большой резонанс (одно шокирующее высказывание публичной личности транслируется одновременно многими СМИ) они существенно влияют на потенциальные направления развития исследуемого дискурса, предопределяя тенденции, которые затем могут получить более высокий уровень воспроизводимости в виде высказываний анонимных пользователей. Именно поэтому на начальной стадии разработки вопроса о дегуманизационном дискурсе в рамках вооруженного конфликта в Украине считаем наиболее целесообразным изучение данного типа текстов.

Теоретической базой анализа послужил перечень языковых приемов дегуманизации, представленный в статье Цитляка (Citlak 2018), а также предложенная Кьярой Вольпато концепция эксплицитной и тонкой дегуманизации (*deumanizzazione esplicita* и *deumanizzazione sottile*) (Volpato 317–319). Материал для исследования был подготовлен путем систематического сбора текстов из русскоязычных СМИ, включая российские и украинские издания, в период с марта 2022 года по сентябрь 2023 года. Он состоит из более чем 30 статей, в которых дегуманизирующие высказывания приводятся вместе с именами и фамилиями их авторов. В ходе исследования собранного материала использовались элементы компонентного, аксиологического и лек-

сико-семантического анализа. Примененные методы позволили выявить основные качественные и аксио-семантические характеристики (рассмотрены ниже), определяющие дегуманизационный дискурс вооруженного конфликта в Украине. В качестве наглядных примеров приводятся те высказывания, которые, по нашим наблюдениям, в момент появления вызвали наиболее широкий резонанс и ретранслировались в более чем трех изданиях СМИ.

1. Приемы эксплицитной дегуманизации

С первых моментов российского вторжения в Украину одним из плацдармов развертывания конфликта было объявлено именно пространство СМИ и социальных сетей. Реальная физическая агрессия способствовала зарождению вербальной агрессии, в силу чего просторы Интернета стали мгновенно заполняться бесчисленным количеством высказываний, составляемых с использованием стратегий эксплицитной дегуманизации. Их основная цель – дискредитировать образ врага за счет явного и намеренного употребления языковых средств, однозначно интерпретируемых участниками дискурса как оскорбительные и уничижительные. Ниже обсудим те из приемов эксплицитной дегуманизации, которые были выявлены в собранном нами материале.

1.1. Дегуманизация через воспроизводимые ярлыки

Семантически насыщенные ярлыки, негативно характеризующие представителей противоположной стороны конфликта, как правило, принимают форму личных существительных, способных в конденсированной форме воплощать целые семантические сети (Citlak 2018: 9). Со временем такие ярлыки часто получают статус слов-ключей, организующих психическое пространство участников дискурса. Словами-ключами, ретранслируемыми в медийном пространстве войны в Украине, являются такие слова-обозначения, употребляемые российской стороной по отношению к украинцам, как *бандеры*, *укропы*, *укрофашисты*, *хохлы*, *киевский режим*, *киевская хунта*. О популярности и распространенности подобного рода номинаций может свидетельствовать хотя бы то, что две из них были использованы в песне русского артиста Семена Слепакова:

Есть у нас страшнее враг, моя кровиночка,
Этот враг, сыночек, – укронацист!
От него, проклятого, все наши невзгоды.
Если бы не он, могли бы жить – не тужить,

Очень жаль, Ванюша, что тебе лишь три года,
И не можешь ты пойти укропов крошить
(*VR na artista Semena Slepakova*, электронный ресурс).

Со стороны украинских участников дискурса по отношению к россиянам употребляются преимущественно определения *рашисты*, *орки*, *свинособаки*. Наталья Гуменюк, спикер украинских Сил обороны юга Украины, в одном из своих комментариев сказала:

[...] особенности линии фронта в нашей зоне ответственности в том, что она пролегает по реке Днепр. При этом ее русло несколько деформировано в результате катастрофы, которую создали рашисты, подорвав Каховскую дамбу (*U Antonovskogo mosta pod Hersonom*, электронный ресурс).

Важно, что в формировании дегуманизационного дискурса и активном распространении дегуманизирующих ярлыков принимают участие также одни из самых авторитетных и важных политиков обеих сторон. В качестве примера можно привести комментарий бывшего президента Украины Петра Порошенко, произнесенный им 13.04.2023 в видеозаписи, посвященной передаче на фронт мобильных мастерских. Отмечая, что в интернет-пространстве не хватает материала для мемов, Петро Порошенко взял в руки кувалду и пообещал, что таким оборудованием будет оснащена каждая передвижная мастерская, а затем добавил: „Вітання ворогам, вітання оркам, чекайте”³ (*Ėks-prezident Porošenko opublikoval*, электронный ресурс).

1.2. Культурно значимые ценностные категории в сфере сексуального и пищевого поведения

По справедливому замечанию Цитляка, дегуманизационный дискурс прежде всего оперирует ценностными категориями; он лишен нейтрального подхода и попыток объективного описания людей и освещения событий. Намереваясь создать новую социальную реальность, его авторы стремятся вызвать сильные негативные эмоции по отношению к *чужим*. Они достигают нужного эффекта, фокусируя внимание на элементах, порождающих страх, агрессию, отвращение, гнев или фрустрацию. Цель вписывающихся в эту модель высказываний – предупредить об угрозе и правильно настроить аудиторию (Citlak 2018: 10). В языковом пространстве данного вооруженного конфликта довольно сильно эксплуатируются мотивы, связанные с культурной спецификой пищевого и сексуального поведения. К ним отно-

³ „Привет врагам, привет оркам, ждите”.

сятся, представляемые однозначно в антиценностном ключе, каннибализм и гомосексуализм, продуктивность которых обусловлена тем, что обе сферы занимают особое место в культурном пространстве конфликтующих сторон.

Мотив каннибализма отличается высоким уровнем воспроизводимости. В СМИ регулярно появляются обвинения одной стороной по отношению к другой в поедании человеческого мяса. Например, 31.08.2022 в газете „Аргументы и факты” вышла статья, посвященная рассмотрению дела полка *Азов*, в которой приводились слова председателя Общественной наблюдательной комиссии Москвы Георгия Волкова о том, что члены полка совершали акты каннибализма: „В *Азове* практиковалось людоедство. Это рассказал в показаниях один из пленных боевиков” (Sidorčik, электронный ресурс). Сам же автор статьи усиливает эмоциональный характер своего высказывания с помощью развернутого вступления, в котором использует прием перечисления вызывающих отрицательные оценки и эмоции нравственных мотивов:

О том, что в признанном в России террористической организацией „Азове” исповедовали язычество, известно давно. Но во время рассмотрения дела „Азова” в Верховном суде РФ председатель Общественной наблюдательной комиссии Москвы Георгий Волков заявил, что нацисты практиковали уже не имитацию людоедства, а самый настоящий каннибализм (Sidorčik, электронный ресурс).

В данном высказывании немаловажную роль играют слова и выражения, стимулирующие и усиливающие максимально негативное отношение к предполагаемому поведению и, следовательно, к его исполнителям: *террористическая организация, язычество, нацисты, людоедство, самый настоящий каннибализм*.

Мотив каннибализма, как отмечает городской антрополог Дарья Радченко, обыгрывается также в фольклорном ключе. В репертуаре дегуманизирующих приемов дискурса вокруг войны в Украине хорошо закрепились метафорические названия убитых представителей противоположной стороны (Radčenko 209). Многие из этих номинаций по своей внутренней форме относятся к событиям, географически связанным с Донбассом: *запеченный сепаратист, жареный колорад, укроп в сметане, укроп по-донбасски*. В данную схему вписывается и иронически-шутливое именование напитков или продуктов питания. В сентябре 2023 года портал Медуза написал об одном из киевских баров, который в своем меню дал другое название популярному коктейлю *Белый русский*, заменив его первый компонент словом *мертвый*: „Бар также переименовал в своем меню коктейль «Белый русский». Теперь он называется «Мертвый русский», а вся выручка от его продаж идет ВСУ” (*Ukrainskie bary stali*, электронный ресурс).

Что касается сферы сексуального поведения, то здесь наблюдается зеркальное применение слов-ключей, нацеленных на унижение и дискредитацию противника. Обеими сторонами используются одни и те же слова: *пидары*, *пидосы*. Они особенно часто встречаются в массово пополняющих пространство соцсетей устных и письменных высказываниях солдат. Комментарии, посты и видеозаписи, насыщенные вышеупомянутыми единицами бранной лексики, как правило, представляют собой спонтанные реакции на происходящие события, в силу чего их возникновение в данной сфере общения обосновывается эмоциональным состоянием говорящих. Однако они транслируются и возобновляются в соцсетях в дискурсе блогеров и каналов, основным направлением деятельности которых является аналитика событий на фронте. Тем самым пользователи интернета, желающие получить информацию об актуальной ситуации в зоне боевых действий, одновременно подвергаются воздействию ненормативной гомофобической лексики. Следовательно, они неосознанно становятся реципиентами дегуманизирующего дискурса. Важно отметить, что гомофобические высказывания наблюдаются регулярно среди солдат обеих сторон.

1.3. Дегуманизация через цифризацию

„Расчеловечивание”, которому подвергаются в реальности участники вооруженного конфликта, легитимизируется и нормализуется за счет высказываний авторитетных, значимых лиц: политиков, экспертов, лидеров общественного мнения. Зигмунт Бауман подчеркивает, что в языковом измерении процесс дегуманизации начинается уже в тот момент, когда люди представляются с помощью языка цифр, количественных показателей (Bauman 150–151). Понятие цифризации (анг. *digitization*) обозначает именно процесс, в результате которого любая информация переводится в цифровую форму (Brennen, Kreiss, электронный ресурс). В контексте языкового пространства войны нельзя не упомянуть дегуманизирующие приемы, которые применяются с самого начала любого вооруженного конфликта по отношению к людям, связавшим свою профессиональную жизнь с армией. Наглядным примером цифровой дегуманизации солдат могут послужить сводки генштабов. Вот фрагмент доклада генштаба РФ за 12.09.2023:

На Купянском направлении ударами авиации, огнем артиллерии „Западной” группировки войск поражена живая сила и техника 68-й егерской бригады, 14-й и 32-й механизированных бригад ВСУ в районах населенных пунктов Новоегоровка, Синьковка и Загорушковка Харьковской области.

За сутки на данном направлении уничтожено до 25 украинских военнослужащих, три автомобиля, две артиллерийские системы М777 производства США, гаубицы: TRF1 производ-

ства Франции и Д-20, самоходная артиллерийская установка „Гвоздика”, а также боевая машина РСЗО Т-122 Sakarya производства Турции (*Svodka Ministerstva oborony*, электронный ресурс).

Аналогичную структуру имеют отчеты украинского генштаба:

Протягом доби авіація Сил оборони завдала 8 ударів по районах зосередження особового складу, озброєння та військової техніки ворога.

Підрозділами ракетних військ уражено 2 артилерійських засоби, 1 склад боєприпасів, 1 пункт управління та 1 зенітно-ракетний комплекс противника (*Operatyvna informaciâ stanot na 18.00*, электронный ресурс).

Кроме представления погибших солдат (своих и противника) в форме количественных данных, дегуманизирующий подход выражается в вышеуказанных текстах с помощью:

- использования деепричастий страдательного залога, к примеру, *поражена живая сила, уничтожено до 25 украинских военнослужащих*;
- сопоставления количества погибших солдат с количеством уничтоженного военного оборудования, например *поражена живая сила и техника, уничтожено до 25 украинских военнослужащих, три автомобиля, две артиллерийские системы*;
- замены потенциальных личных существительных эвфемизированными описательными конструкциями, то есть *живая сила, район зосередження особового складу*.

2. Приемы тонкой дегуманизации

Язык пропаганды, в том числе дегуманизирующей, может обладать высоким уровнем экспрессивности, иногда становясь даже вульгарным. Тогда, как правило, отрицание человечности представителей дегуманизированных групп происходит в открытой форме. Однако не все приемы, используемые в сфере дегуманизационного дискурса, носят эксплицитный характер. Существуют и менее явные механизмы, более сложные для идентификации на семантическом уровне текста. Кьяра Вольпато употребляет по отношению к ним понятие тонкой дегуманизации (*deumanizzazione sottile*) и объясняет, что их применение связано с неосознанным отрицанием причастности представителей какой-то группы к сообществу людей. Неосознанность, по мнению ученой, нередко делает данные приемы более обманчивыми и, следовательно, повышает эффективность их дегуманизирующего воздействия (Volpato 319). Выявление и изучение механизмов тонкой дегуманизации на

уровне отдельных текстов важно потому, что они чаще всего активизируются на раннем этапе отрицания представителей противоположной группы, когда только зарождаются негативные стереотипы (Citlak 2018: 11). Выделяемые Вольпато стратегии тонкой дегуманизации можно соотнести с понятием инфрагуманизации, заключающейся в приписывании противоположной группе особых ограничений в сфере эмоционального развития (Agadullina 8). В рамках инфрагуманизационного измерения дегуманизационного дискурса различаются первичные, врожденные, эмоциональные реакции и вторичные эмоции, которые развиваются на их почве в процессе социализации (Agadullina 7–8). Ко вторичным относятся такие чувства, как ностальгия, восхищение, смущение, угрызения совести. Процесс инфрагуманизации связан с присвоением членам противоположной группы критически заниженных способностей к испытыванию вторичных эмоций (Agadullina 8). Иными словами, при инфрагуманизации человечность представителей антагонистической группы не отрицается полностью, а ставятся под сомнение отдельные ее аспекты.

2.1. Культурно значимые ценностные ориентиры в сфере поведения: отношение к религии

На наш взгляд, к стратегиям инфрагуманизации следует отнести те примы, в которых задействованы элементы религиозного дискурса. В религиозном контексте по отношению к дегуманизированной группе используются обладающие высоким семантическим потенциалом слова, связанные с моральными категориями, – *зло*, *грех*, *нечисть*. Как отмечает Цитляк, члены противоположной группы представляются как морально ущербные, лишенные совести, не умеющие давать этическую оценку собственным действиям, программируемые на зло (Citlak 2018: 10). Следовательно, создается образ индивидов, неспособных к переживанию именно вторичных эмоций. В качестве наглядного примера можно привести высказывание Дмитрия Медведева относительно отказа Украины от предложенного российской стороной в начале 2023 года перемирия на период рождественских праздников. В своих соцсетях Дмитрий Медведев опубликовал пост:

Украинцам была протянута рука христианского милосердия на Великий Праздник. Их руководители её отвергли. Думаю, большинство наших военнослужащих, принимающих участие в „СВО”, спокойно выдохнуло, услышав отказ главных украинских клоунов прекращать огонь на Рождество. Меньше проблем и лукавства.

Людей, лишившихся возможности сходить в церковь, жалко. А вот свиньи не имеют никакой веры и врожденного чувства благодарности. Они понимают только грубую силу и визгливо требуют жратву от хозяев. На этом основана дрессура.

Даже малограмотная германская бабка Бербок и ряд других смотрящих по европейскому свинарнику успели вякнуть про недопустимость перемирия. Ну, наследники нацистов никогда не жалели ни людей, ни животных (Medvedev, электронный ресурс).

В данном тексте наблюдаются приемы анималистической дегуманизации (зооморфизации) образа врагов, эксплицитным выражением которой являются лексические стимулы: *свиньи*, *визгливо требовать*, *требовать жратву*, *требовать от хозяев*, *дрессура*, *европейский свинарник*. Однако дискредитация образа противника одновременно происходит и в рамках парадигмы религиозного дискурса. В самом начале поста используется фразеологизм *рука христианского милосердия*, однозначно отождествляющий действия своей группы с проявлениями высших нравственных качеств и приверженностью к христианской вере. Затем постепенно вводятся слова и выражения, деконструирующие моральный образ противника: он *отвергает руку христианского милосердия*, его намерения получают ярлык *лукавства*. Кульминационным пунктом этого высказывания следует считать сравнение образа *людей*, которые *лишились возможности сходить в церковь*, со *свиньями*, которым не свойственны такие качества, как *вера* и *врожденное чувство благодарности*. Именно наблюдение за элементами религиозного дискурса позволяет понять, что основой для дегуманизации является в данном случае не отождествление с животными, имеющее, скорее, вторичный характер. Вместо этого дегуманизация осуществляется через отказ членам противоположной группы в способности испытывать сугубо человеческие религиозные чувства и потребности. То, что противник представляется в образе *свиньи*, можно считать лишь последствием его первичной нравственной ущербности. В данном контексте четко прослеживается и эссенциальное восприятие категории религиозности, получившее свое материальное воплощение на текстовом уровне в виде словосочетания *врожденное чувство*. Иначе говоря, если приемы анималистической дегуманизации в данном высказывании находятся на поверхности, что позволяет их легко идентифицировать, то элементы религиозного дискурса приобретают менее эксплицитную форму и оказывают воздействие на эмоции более высокого уровня (ср. *желание получить жратву* и *желание сходить в церковь*). Введение религиозного контекста следует здесь, на наш взгляд, рассматривать именно в ключе инфрагуманизации, позволяющей оправдать окончательно анималистическую дегуманизацию.

2.2. Дегуманизация через незамечание

Последним из приемов дегуманизации, рассмотренных в данной статье, является т. н. дегуманизация через незамечание. Она проявляется в тех элементах дегуманизационного дискурса, которые нацелены на сознательное

игнорирование противоположной группы или ее пренебрежение в важных для нее ситуациях (Volpato 316). В контексте военного дискурса вокруг конфликта в Украине эта стратегия связана с формированием образа граждан противоположной стороны как однородной массы, лишенной способности самостоятельно думать и принимать решения, а также не умеющей или не желающей оказать давление на политические силы в стране и вслепую подчиняющейся их манипуляциям. При этом в рамках российского дискурса украинцы представляются как наивные, инфантильные, беспомощные, „поверившие Западу”; в украинском дискурсивном пространстве россияне функционируют как люди неграмотные, морально опустившиеся, неспособные к самостоятельному мышлению. К примерам дегуманизации через замечание можно отнести высказывание депутата Госдумы РФ Андрея Гурулева, который во время прямого эфира на канале Telegram, отвечая на вопрос зрителя (прочитанный вслух ведущим Владимиром Золкиным) о возможных последствиях растущей в обществе ненависти к украинцам, сказал: „Я не думаю, что у нас есть какая-то ненависть к украинцам или вообще к самой Украине. Ведь дело-то вообще не в хохлах” (Zolkin, электронный ресурс). Здесь, так же как в случае приведенного ранее высказывания Дмитрия Медведева, наблюдается сопоставление двух образов. Положительный образ своей группы создается с помощью утверждений о том, что она не испытывает чувство ненависти. Одновременно происходит уменьшение значимости представителей противоположной стороны, для чего используется модель фразеологизма *дело не в чем-то*, в который вставляется усиливающее пренебрежительное отношение к украинцам экспрессивное наименование *хохлы*.

Выводы

Рассмотренный нами языковой материал позволяет сделать несколько выводов относительно основных характеристик дегуманизационного дискурса в языковом измерении вооруженного конфликта в Украине. Прежде всего следует отметить, что в рамках данного дискурса активно применяются приемы как эксплицитной, так и тонкой дегуманизации. При этом, независимо от применяемой дегуманизирующей стратегии, во всех приведенных нами высказываниях ретранслируются и закрепляются ярлыки, принимающие форму определенных слов-ключей. Их употребление повышает эмоциональный потенциал высказываний, активизируя в сознании других участников или наблюдателей дискурса конкретные стереотипы. В проанализированных текстах эти стереотипы формируются вокруг анималистических и монструозных метафор (*свиньи, свинособаки, орки*), а также на

основе политических ассоциаций (*украпы, укрофашисты, бандеры, рашисты*). В рамках дегуманизационного дискурса, как в его эксплицитных, так и в тонких воплощениях, противоположной группе приписываются убеждения и поступки, которые отрицательно оцениваются с моральной точки зрения. Семантико-смысловым ядром высказываний, использующих данную стратегию, являются аспекты пищевого и сексуального поведения, а также отношение к религиозным практикам. Языковая экземплификация мотивов безнравственного поведения способствует закреплению и усилению отрицательных стереотипов. Она стимулирует участников дискурса к представлению членов противоположной группы как субъектов, осознанно принимающих позицию, не соотносимую с принадлежностью к человеческому виду (ср. с категорией *эссенции*).

Приведенные высказывания показали также тенденцию к распространению дегуманизационного дискурса публичными личностями. Как было сказано выше, в ситуации, когда под высказыванием подписывается своим именем и фамилией человек с определенным авторитетом, оно приобретает особую значимость, и круг его потенциальных получателей значительно расширяется. При этом элементы дегуманизационного дискурса, прослеживаемые в публичных заявлениях авторитетных политиков, способствуют легитимизации языка вражды. Данную характеристику дегуманизационного дискурса в языковом пространстве вооруженного конфликта в Украине следует рассматривать как особенно важную, поскольку дегуманизация жертв, как правило, предшествует направлению в их сторону физической и/или институциональной агрессии (Citlak 2015: 20).

Дегуманизационный дискурс способствует снижению моральных ограничений и формированию психологических условий для осуществления поступков, в которых большинство людей выходят за рамки признаваемых ими систем ценностей и даже не осознают этого. К таким действиям относятся акты агрессии со стороны полиции в ходе допросов, а также проявления насилия среди детей и подростков в учебных заведениях (Citlak 2015: 20). Вероятность агрессивного поведения возрастает в экстремальных условиях, а в них оказываются участники вооруженного конфликта – как военнослужащие, волонтеры, активисты, жители прифронтовых территорий, так и простые граждане воюющих стран.

Распространение дегуманизационного дискурса влияет не только на умственно-психические состояния и абстрактные убеждения. Оно способствует выработке психологических механизмов, которые лишают человека возможности осознанного принятия решений относительно своего поведения. Как доказала нейронаука, дегуманизация связана с активацией определенных областей человеческого мозга и изменениями в их биохимическом

состоянии. В результате продолжительного воздействия дегуманизационного дискурса реципиенты постепенно теряют способность воспринимать представителей противоположной группы как полноценных людей. Именно поэтому в настоящее время одной из важных задач и вызовов, стоящих перед филологами-русистами, является обнаружение и систематизация элементов дегуманизационного дискурса.

Библиография

- Agadullina, Elena. „Degumanizaciã: podhody k ocenke neprãmyh predubeždenij”. *Social'naã psihologiã i obšestvo*, 12 (2), 2021, s. 5–22.
- Bandura, Albert. „Selective moral disengagement in the exercise of moral agency”. *Journal of Moral Education*, 31 (2), 2002, s. 101–119. Web. 02.09.2023. <https://doi.org/10.1080/0305724022014322>.
- Bauman, Zygmunt. *Nowoczesnošć i zagłada*. Przeł. Franciszek Jaszuński. Warszawa, Fundacja Kulturalna Masada, 1992.
- Brennen, Scott, Daniel Kreiss. „Digitalization and digitization”. *Culture Digitally*. Web. 11.05.2024. <https://culturedigitally.org/2014/09/digitalization-and-digitization/>.
- Citlak, Amadeusz. „Dehumanizacja – zaburzenie i patologia czy permanentny stan ludzkiego umysłu? Spojrzenie z perspektywy psychologii poznania społecznego”. *Acta Universitatis Wratislaviensis. Studia nad autorytaryzmem i totalitaryzmem*, 37 (1), 2015, s. 13–34.
- Citlak, Amadeusz. „Psychologiczne i językowe uprzedmiotowienie obcych (stereotypizacja i dehumanizacja wrogów)”. *Acta Universitatis Wratislaviensis. Studia nad autorytaryzmem i totalitaryzmem*, 40 (4), 2018, s. 7–30.
- Gusejnov, Gasan. „Ob odnom nevol'nom èksperimente v russkoj političeskoj ritorike XXI veka”. *Neprikosnovenyj zapas*, 4, 2020, s. 109–129. Web. 02.09.2023. https://www.academia.edu/44820867/Ob_odnom_nevol'nom_eksperimente_v_russkoj_politiceskoj_ritorike_XXI_veka.
- Ismanov, Almaz et al. *Ot ãzyka vraždy k nenasil'stvennoj kommunikacii*. Biškek, Prevention media, Associaciã komunikatorov pri podderške PROON, 2023.
- Leyens, Jacques-Philippe et al. „Psychological essentialism and the differential attribution of uniquely human emotions to ingroups and outgroups”. *European Journal of Social Psychology*, 31, 2001, s. 395–411.
- Radčenko, Dar'ã. „«Žarenyj ukrop» s «krov'û mladencev»: piševye kody rossijsko-ukrainskogo konflikta”. *Antropologičeskij forum*, 31, 2016, s. 209–234.
- Ścigaj, Paweł. „Dehumanizacja i depolityzacja”. *Politeja*, 2 (77), 2022, s. 87–118.
- Volpato, Chiara. *Negare l'altro*. „La deumanizzazione e le sue forme”. *Psicoterapia e scienze umane*, XLVII, 2013, s. 311–328. Web. 02.09.2023. <http://www.researchgate.net/publication/269677889>.
- Wagner, Wolfgang, Peter Holtz, Yoshihisa Kashima. „Construction and deconstruction of essence in representing social groups: Identity projects, stereotyping, and racism”. *Journal for the Theory of Social Behavior*, 39 (3), 2009, s. 363–383.
- Waytz, Adam. *The power of human. How our shared humanity can help us create a better world*. New York, London, W.W. Norton & Company, 2019.

Источники

- Èks-prezident Porošenko opublikoval video s kuvaldoj v rukah.* Web. 02.09.2023. <https://ctrana.media/news/431062-novosti-ukrainy-onlajn-13-aprelja-2023-.html>.
- Medvedev, Dmitrij. *Ukraincam byla protânuta ruka hristianskogo miloserdiâ na Velikij Prazdnik.* 06.01.2023. Web. 02.09.2023. https://t.me/s/medvedev_telegram.
- Operativna informaciâ stanom na 18.00 12.09.2023 šodo rosijs'koho vtorhnennâ.* Web. 13.09.2023. <https://www.kmu.gov.ua/news/operativna-informatsiia-heneralnoho-shtabu-zbroinykh-syl-ukrainy-stanom-na-1800-12092023-shchodo-rosiiskoho-vtorhnennia>.
- Sidorčik, Andrej. *Poslednee tabu. Kak na Ukraine prevrašaût russskih v „edu”.* Web. 02.09.2023. https://aif.ru/politics/world/poslednee_tabu_kak_na_ukraine_prevrashchayut_russskih_v_edu.
- Svodka Ministerstva oborony Rossijskoj Federacii o hode provedeniâ special'noj voennoj operacii (po sostoâniû na 12 sentâbrâ 2023 g.).* Web. 13.09.2023. https://z.mil.ru/spec_mil_oper/brief/briefings/more.htm?id=12478731@egNews.
- U Antonovskogo mosta pod Hersonom idet „mošnaâ boevaâ rabota” – Sily oborony ũga.* Web. 02.09.2023. <https://ctrana.media/news/438678-v-ukraine-prokomentirovali-boi-antonovskoho-mosta-pod-khersonom.html>.
- Ukrainskie bary stali ubirat' iz menû aperol'.* Web. 02.09.2023. <https://meduza.io/feature/2023/08/29/ukrainskie-bary-stali-ubirat-iz-menyu-aperol>.
- V RF na artista Semena Slepakova prosât zavesti delo „za diskreditaciû armii” iz-za pesni v internet.* Web. 02.09.2023. <https://ctrana.media/news/423073-na-slepakova-v-rossii-prosjat-zavesti-uholovnoe-delo-za-diskreditatsiju-armii.html>.
- Zolkin, Volodymyr. *Deputat gosdumy RF Gurulev.* Web. 02.09.2023. https://t.me/vladimir_zolkin/6386 (дата размещения на канале Telegram: 25.07.2023).

BOHDANA KRAVCHENKO

„Ненормативные” средства выражения адресованности в школьной практике, или игра с нормой

“Non-normative” means of expressing addressing in school practice, or playing with the norm

Abstract. The article consists of several parts: an introduction, theoretical and practical parts, and the conclusion. This work touches upon several directions in linguistics. First of all, attention is paid to the concept of addressing, namely the terms addressee (Listener) and addresser (Speaker) and their interrelation at the moment of communication. The author provides a definition of human speech behavior, which at the present stage is usually considered in pragmalinguistics. The article focuses on the factor of the addresser in pedagogical discourse (the speech of a Russian language teacher at a secondary school in Slovakia is analyzed) from the point of view of observing the normativity of speech. In this regard, special attention is paid to the culture of speech and the concept of literary language. The work shows the varieties of norms of literary language, but the emphasis is on stylistic norms. The author focuses on the search for violations of stylistic norms in a scientific style. The article provides the author’s classification of selected language violations and characterizes the speech behavior of the Speaker.

Keywords: addresser, addressee, literary language, stylistic norm, scientific style

Bohdana Kravchenko, Constantine the Philosopher University in Nitra, Nitra – Slovak Republic,
bohdana.kravchenko@ukf.sk, <https://orcid.org/0009-0001-6036-3845>

Введение

Как известно, в настоящее время в современной лингвистике в центре внимания находится человек как носитель языка. Именно субъект речи становится главным объектом изучения, оказывает влияние на доминирование коммуникативной и функционально-прагматической парадигм в языке. Соответственно, объединяются прагматика, занимающаяся исследованием отношения знаков к их пользователям, и лингвистика под общими названиями „прагмалингвистика” и „лингвопрагматика”. Представители названной дисциплины, как правило, анализируют явные и скрытые цели высказывания

адресанта, его внутренние убеждения. Причем прагмалингвистика нацелена рассматривать вопросы, связанные со взаимодействием адресанта и адресата в процессе коммуникации (Norman 5). Современные исследования по лингвопрагматике изучают язык как средство общения, используемое человеком в его жизнедеятельности. Как видно, употребление в научной литературе одного из вышеназванных терминов зависит от выбора главного направления изучения: прагматики, сосредоточивающейся на проблемах коммуникации, или лингвистики, центральным предметом анализа которой является непосредственно язык. В нашем случае варианты названия дисциплины мы будем считать синонимичными, но не дублетными, и в своей работе сосредоточимся именно на лингвопрагматическом аспекте.

Теоретической базой нашего исследования считаем теории лингвистики текста и дискурса, в частности работы ученых в области семантики, прагмалингвистики и стилистики текста. Объектом нашего изучения является педагогический дискурс, а именно педагогический процесс, главными участниками которого выступают учитель (адресант) и его ученики (адресат). Предметом же анализа – вербальные „ненормативные”¹ средства выражения категории адресованности, отражающие речевое поведение адресанта в процессе обучения. Каждый урок представляется отдельным текстом, адаптируемым к ситуации (вначале созданным в письменной форме и затем в реальных условиях коммуникации реализующимся в речи учителя и учащихся). В теории текста включенный в ситуацию текст предлагают называть межтекстом, основным признаком которого является его „адаптивная потенция” (Zemská et al. 95). Таким образом, текст рассматривается по отношению к действительности, при этом изучается его вовлечение в коммуникативный акт.

Методологической базой исследования являются описательный метод и компонентный анализ текста, в которых рассматривается категория ситуативности, а вместе с ней факторы сферы и среды, как пишут исследователи в области лингвистики текста и дискурса (Zemská et al. 18–27; Bartmiński, Niebrzegowska-Bartmińska 74–79), будут основополагающими. Кроме того, в работе используется когнитивный анализ, посредством которого выявляются социальные и личностные характеристики адресанта, качественным образом воздействующие на процесс текстопорождения. С целью же точного отображения результатов исследования собранный фактографический материал подвергается статистическому анализу.

¹ В статье употребление понятия „ненормативности” является довольно условным, поэтому оно взято в кавычки. Это связано не только с текстовой гетерогенностью, но и с ориентацией на коммуникативную модель, которая подразумевает преподавание РКИ через создание реальной ситуации общения: взрослый человек общается с детьми (подростками), поэтому выбирает соответствующие грамматические и лексические средства.

В данной статье также обращаемся к понятию текстовой гетерогенности, употребляемому при изучении текстообразовательной модели, в частности при описании функционирования текста. Учитель, трансформируя конспект урока в устную речь, чаще всего адаптирует используемые языковые средства и учитывает уровень владения РКИ адресатом, который, как правило, мало знаком с особенностями книжной речи изучаемого языка. Поэтому в некоторых случаях учитель прибегает не только к языковому, но и к структурному и даже содержательному изменению конспекта урока. Кроме того, в своей работе опираемся на понятие речевого намерения (или интенции) адресанта, выступающего одной из базовых категорий текста и лингвопрагматического анализа.

Основной целью работы видится описание речевого поведения учителя, выявление языковых единиц, отнесенных к средствам выражения адресованности, объяснение применения разговорных стилеобразующих единиц языка в реальных речевых ситуациях учебной деятельности. Данная цель подразумевает выполнение следующих задач: ознакомление с теоретическими источниками, посвященными данным вопросам; описание лингвопрагматических особенностей категории адресованности, закономерностей употребления данных языковых средств в научно-учебном подстиле речи; обработка и анализ использованных учителем языковых средств эгопрезентации; создание на их основе классификации, описывающей характеристику речевого поведения адресанта.

В статье концентрируемся именно на индивидуальных речевых проявлениях личности учителя, влияющих на его общее речевое поведение. В работе также затрагиваются проблемы успешности/неуспешности коммуникации между учителем и учащимися, в частности анализируется и описывается речевое поведение говорящего, проявляющееся в эксплицитных эгоцентрических средствах языка. Кроме того, акцентируется внимание на не до конца разработанных вопросах функциональной стилистики русского языка, точнее, на особенностях устной формы существования научно-учебного подстиля, связанных с понятием „нормативности речи”. Именно интеграция вышеназванных аспектов изучения текста позволяет говорить об актуальности и новизне предлагаемого исследования.

Речевое поведение говорящего и слушающего

В современном обществе любой образованный человек вне зависимости от сферы его деятельности умеет грамотно общаться, вести гармоничный диалог, говорить доступно и выразительно, быстро ориентироваться в стремительно меняющемся информационном пространстве.

Во многих дисциплинах, в том числе и в лингвопрагматике, остается актуальным изучение речевого поведения человека. Существуют различные взгляды на определение понятия речевого поведения. Например, Татьяна Винокур под речевым поведением понимает „совокупность речевых поступков, с внутриязыковой стороны определяемых закономерностями употребления языка в речи, а с внеязыковой – социально-психологическими условиями осуществления языковой деятельности” (Vinoкур 12). Наталья Формановская отмечает, что на речевое поведение человека влияет социальная и профессиональная группы, семья, регион проживания. Лингвист рассматривает речевое поведение на примере стереотипных высказываний, речевых клише, а также индивидуальных речевых проявлений личности (Formanovskaâ 1989: 28).

В современной лингвистической литературе „речевое поведение” отграничивается от понятия „речевая рефлексия”. Наталия Перфильева полагает, что речевая рефлексия – „это ментальная деятельность говорящего относительно своего речевого поведения или его составляющих” (Perfil’eva 27). Вслед за ученым, данную дефиницию интерпретируем как процесс наблюдения говорящего над собственным речевым поведением. Это трактование речевого поведения является довольно широким, поэтому в работе придерживаемся взгляда Формановской.

Речь учителя на конкретном уроке – подготовленная деятельность, базой которой можно считать разработанный конспект урока, то есть письменный текст, реализуемый в устной форме. Одним из первичных признаков текста Валерия Чернявская считает его адресованность (Černâvskaâ 2016: 18) и относит к обязательным компонентам текстуальности.

Понятия *адресант* и *адресат* в научной литературе не противопоставляются друг другу, а рассматриваются как взаимообусловленные и зависящие друг от друга категории, поэтому важно подчеркнуть роль их взаимодействия в коммуникации. Интеракция между участниками коммуникации, на наш взгляд, нашла отражение в основных функциях адресата, которые выделила Формановская: 1) адресат как соавтор текста адресанта, 2) адресат, интерпретирующий коммуникативный продукт адресанта, 3) адресат реагирующий (Formanovskaâ 2005: 234). В ситуации, когда адресат является соавтором, Формановская предлагает выделять: адресата внедиалогового, прогнозируемого, массового, персонального и косвенного (Formanovskaâ 2005: 238). В сфере педагогического дискурса адресат является прогнозируемым, поскольку речь идет об учащихся, уровень знаний и личностно-психологическая характеристика которых уже понятны учителю. Так, на каждом уроке учитель стремится вступить в диалогическое общение с учениками. Говорящий, выбирая слова, обязательно обращает внимание на индивидуальные

особенности слушающего (возраст, гендер, темперамент и др.) и в первую очередь на уровень его подготовленности.

Яна Соколова приводит несколько определений понятия *говорящий*, однако остановимся на следующем: „Говорящий – это тот, кто создает содержательную и иллокутивную сторону речи, решает вопрос о том, какой смысл он придаст речи, и в процессе взаимодействия передает прагматически значимые знания” (Sokolova 15). Лингвист предлагает классификацию адресантов, в которой в зависимости от степени проявленности говорящего в конкретной ситуации общения выделяет формально невыраженного (*implicitný hovoriaci*), скрытого (*tacitný hovoriaci*) и формально выраженного говорящего (*explicitný hovoriaci*). Согласно данной классификации, избранный нами адресант является формально выраженным. На основании критерия детерминации Соколова различает конкретного (*konkrétny hovoriaci*) и обобщенного говорящего (*generalizovaný hovoriaci*). Адресант педагогического дискурса является конкретным (личность говорящего идентифицирована). В классификации по количеству участников коммуникации выделяются индивидуальный (*individuálny hovoriaci*) и групповой (коллективный) (*kolektívny hovoriaci*) говорящий. В соответствии с количеством участников общения выбранный нами адресант именуется индивидуальным, так как представляет самого себя (Sokolova 18). Поскольку в статье анализируемый говорящий – представитель конкретной профессии, считаем, что для него характерно переплетение личного „я” и „я” учителя. Полагаем, что профессионал своего дела часто абстрагируется от собственного „я”, чтобы достичь высокого служебного положения и/или стать хорошим специалистом.

Борис Норман замечает, что „подобранное адресантом слово может многое сказать не только об адресате речи, но и о самом говорящем” (Norman 25). Учитель во время раскрытия темы урока употребляет те или иные языковые средства, учитывая, какими исходными знаниями обладает предполагаемый адресат. Таким образом, можно согласиться с тем, что фактор адресата определяет динамику самого процесса текстообразования (Važenova 3).

Для того, чтобы показать влияние ситуации общения на педагогический дискурс, осложненный фактором среды, необходимо выявить „ненормативные” средства выражения категории адресованности.

Гетерогенность текста как вариант нормы

Одним из основных направлений в современной лингвистике текста является рассмотрение гетерогенности, которая подразумевает соединение нескольких текстовых моделей в структуре одного текста (в языковом оформ-

лении). Чернявская данную особенность в текстообразовании называет смешением текстотипов или монтажом и отмечает, что гетерогенность текста в условиях коммуникативно-речевой практики безусловна (Černâvskaâ 2009: 81). Речь учителя на уроке, опираясь на концепцию этого ученого, относим к классу текстов открытого типа, которым свойственна вариативность, то есть неоднородность (Černâvskaâ 2009: 113).

Евгения Анисимова также рассматривает концепцию неоднородности текстотипов, которую понимает как „способность сочетать в себе стилистически разнородные элементы, признаки разных типов текста” (Anisimova 76). Считаем, что смешение текстотипов является результатом осознанной интенции говорящего.

В статье основное внимание уделяется именно функционально-стилистической гетерогенности, существующей в текстовом пространстве. В зависимости от функции, которую выполняет язык в разных коммуникативных ситуациях, принято выделять и разновидности литературного языка. Считаем необходимо обратиться к основным положениям функциональной стилистики. В зависимости от сферы, которую обслуживает функциональный стиль, Дитмар Розенталь выделяет разговорный, научный и официально-деловой, публицистический и литературно-художественный стили (Rozenal' 23). Научный стиль, как правило, делится на подстили, то есть собственно научный, научно-учебный, научно-технический, научно-популярный (Kožina, Duskaeva, Salimovskij 128). Речевая деятельность научного стиля может быть выражена как в письменной, так и устной форме, каждой из которых характерны свои особенности (Evtûgina 52). Наталья Корина при этом подчеркивает, что „в русской стилистике устные формы коммуникации не выделяются в самостоятельный стиль, а рассматриваются в рамках того стиля, черты которого в них преобладают, и считаются его устной формой” (Korina 103). Соответственно, речь учителя в процессе обучения должна обладать критериями правильности и нормативности, а именно быть точной, логичной, обобщенной, сдержанной (Evtûgina 53). Опираясь на классификацию Маргариты Кожиной, Лилии Дускаевой, Владимира Салимовского, относим процесс школьного образования к научной сфере, которую обслуживает научно-учебный подстиль.

Как известно, для каждого подстиля характерны свои стилистические нормы, диктующие правила употребления языковых средств. Группа авторов полагает, что стилистические нормы – „это правила наиболее целесообразных в каждой сфере общения реализаций принципов отбора и сочетания языковых средств, создающих определенную стилистикоречевую организацию” (Kožina, Duskaeva, Salimovskij 154). Стилистические ошибки, как правило, возникают при ненормативном употреблении в речи слов

с отличительной стилистической окраской. Одним из показателей нормы является их распространенность в речи большинства людей, то есть общепотребительность. Вместе с понятием нормы в языкознании употребляется термин „вариант нормы”, который объясняется Чернявской следующим образом: „Норма предполагает варианты потому, что она живая” (Černâvskaâ 2016: 65). Ученый отмечает, что возможность нарушения стандартов и игры с нормой в коммуникативном пространстве способствует налаживанию результативного общения (Černâvskaâ 2009: 81).

В статье акцентируем внимание именно на устной форме речи, поэтому обратимся к ее особенностям. Ежи Бартминьский и Станислава Небжеговска-Бартминьска разделяют экстралингвистические (невербальные) и интралингвистические свойства устных форм текстов. К ним ученые относят качество произношения слов, жестикуляцию, категорию ситуативности, синхронность речемыслительной деятельности, диалогичность (Bartmiński, Niebrzegowska-Bartmińska 74–79). Далее они отмечают, что текст в устной форме всегда ориентирован на слушающего, а ситуация общения может менять смысл высказывания. Важно, что на формирование устной речи влияет и фактор среды, к которой Крыстына Писаркова относит физические (время и место, участников коммуникации, сопутствующие действия), социальные (возраст и гендер, образование, профессию) и содержательные (заданную тему коммуникации) показатели (Pisarkowa 9–15). Полагаем, что устная речь говорящего под влиянием как интралингвистических, так и экстралингвистических факторов, прежде всего категории ситуативности и среды, адаптируется к условиям коммуникации, следовательно, от них зависит.

Устную форму выражения научного стиля (речь учителя словацкой средней школы на каждом уроке) понимаем как текст, который под влиянием интралингвистических и экстралингвистических особенностей устной речи приспособляется к условиям коммуникации и тем самым отступает от предписанных норм „для того, чтобы привлечь внимание потенциального адресата, информировать, поучать его, поощрять к посткоммуникативным действиям и, вообще, в целях оригинального, броского, выделяющего из общей массы самовыражения” (Černâvskaâ 2009: 115). Лев Щерба также замечает, что устная речевая деятельность иногда грешит отступлениями от нормы (Šerba 37). На устную форму научно-учебного подстиля накладываются модели коммуникации межличностного общения, которые становятся приоритетными в педагогическом дискурсе, и, соответственно, происходит трансформация общепринятых норм научного стиля, в данном случае находящихся в прямой зависимости от стратегии учителя.

В анализируемой речи были выявлены отклонения от нормы, связанные преимущественно с употреблением разговорной лексики в условиях протек-

кания педагогического процесса. Отметим, что для научной речи не характерно, а значит, и не нормативно употребление разговорных слов и выражений. Однако предполагаем, что, используя подобные языковые средства, адресант позиционирует себя как учитель, способный на уроке создавать реальные ситуации непринужденного общения.

Анализ языковых средств выражения адресованности

Сбор данных осуществлялся нами в течение месяца во время посещения уроков русского языка в словацкой средней школе. Наше присутствие на уроках в качестве наблюдателя, конечно, могло опосредованно сказаться на поведении учителя, в частности на его речевом поведении, поэтому допускаем погрешность в исследовании. Выбранный нами учитель – женщина средних лет, носитель русского языка. Возрастной диапазон учащихся² варьировался от 16 до 19 лет. В общей сложности занятия русского языка посещало 49 учащихся из 4 разных классов (в средних школах в Словакии обучение длится четыре года).

Собранный фактографический материал представляет собой языковые единицы, отнесенные к средствам выражения категории адресованности, среди которых 31% единиц является ненормативным в научном стиле речи. В зависимости от уровня языкового анализа была создана собственная, представленная ниже, классификация данных выражений. Осуществленный анализ языковых средств адресованности указывает на речевое поведение учителя.

На словообразовательном уровне использования лексических средств эгопрезентации мы обнаружили, что учитель на уроках употребляет разговорные слова – диминутивы *глазки*, *рассказики*, *вопросики*, *прекрасенько*, *ладненько* и др. Они были замечены в следующих репликах:

- *Кто готов, глазки на меня.*
- *Он отправлял разные рассказики.*
- *Вот эти вопросики.*
- *Прекрасенько.*
- *Так, ладненько.*

К уменьшительно-ласкательной лексике мы так же относим слова *коротенький* и *бумажки*.

- *Давайте прочитаем коротенький текст.*
- *Просто у меня нет бумажки, поэтому я и спрашиваю.*

² С целью защиты персональных данных все имена вымышлены, любые совпадения случайны.

С помощью диминутивов учитель создает дружескую атмосферу в классе. Употребляя слово *рассказики*, адресант как бы дает понять, что с данными текстами учащиеся знакомы, рассказы являются короткими и нетрудными по содержанию, а значит, и ученикам не составит труда их прочесть и понять. Разговорное слово *ладненько* указывает на то, что в данный момент учитель снисходителен к ученикам и прощает им допущенные ошибки. Кроме того, данное слово является сигналом к тому, что учитель переходит к рассмотрению следующего вопроса.

Вместе с тем мы заметили, что учитель в своей речи часто употребляет пренебрежительную форму слова *словечки*:

- *Словечки вы посмотрите на странице 105.*
- *У нас тут простое словечко.*

Однако, на наш взгляд, в данном случае русскоговорящий учитель в условиях сферы педагогической коммуникации под воздействием интерференции неосознанно копирует словацкое слово *slovíčko*, являющееся уменьшительно-ласкательным вариантом слова *slovo*. Данный диминутив в русском языке имеет сниженный оттенок – пренебрежения. Закономерность употребления в речи адресанта уменьшительно-ласкательных слов доказывает, что учитель при общении с учащимися пытается построить теплые и доверительные отношения.

Кроме того, в своей речи учитель часто использует ласкательные формы обращений:

- *Так, Сашенька, читай последнее предложение.*
- *Адамко, расскажи, пожалуйста...*

Как видим, таким образом адресант выражает свое расположение к учащимся, ведет себя как хорошо знакомый и доброжелательный человек.

На уроках с целью усиления экспрессии говорящим не редко используется прием лексического повтора:

- *Читаем, читаем, читаем!*
- *Пишем, пишем, пишем.*
- *Ну давай, давай, мы хотим посмотреть, что у тебя там есть.*
- *Быстро, быстро.*

Данный способ очень похож на прием полной редупликации, который часто используют детские писатели и который, как правило, свойственен детской речи. Тем самым адресант пытается мотивировать учеников к активному выполнению упражнений. Следовательно, учитель проявляет свою заинтересованность в работе.

На морфологическом уровне лексических средств эгопрезентации в речи учителя нами было обнаружено употребление междометий:

- *Ну-ка вспоминайте!*
- *А ну-ка придумайте мне предложение!*

Междометие *ну-ка* используется говорящим с целью побуждения учеников к действию. Учитель таким образом проявляет свою заинтересованность в том, чтобы ученики были активными на уроке и хорошо учились.

Восклицательное междометие *ура*, скорее всего, употребляется для воодушевления класса и проявления радости учителя:

– *Вспомнили, ура!*

С помощью междометного выражения *слава Богу* адресант подчеркивает свое удовлетворение работой ученика и передает свое эмоциональное состояние облегчения, связанное с тем, что школьница, наконец, поняла, как нужно было выполнить задание:

– *Ты убрала слово ненужное, ну слава Богу!*

Согласно сказанному выше, учитель – эмоциональный человек, он радуется успехам своих учеников. По нашему мнению, когда школьники видят перед собой человека, умеющего выражать свои эмоции, то это помогает учителю расположить их к себе и создать непринужденную атмосферу в классе.

На лексико-грамматическом уровне употребления средств эгопрезентации замечено использование слов иностранного происхождения, ставших международными. Они в данном случае выполняют роль междометий и выступают в качестве отдельных предложений или их частей. К ним, например, относим:

– *Супер!*

– *Окей, согласна; Окей, хорошо.*

Используя данные выражения, учитель подтверждает свое согласие с ответом учеников, хвалит их за правильно выполненное задание. Поскольку данная лексика, как известно, активно используется в разговорной речи молодежи, то учитель тем самым уменьшает дистанцию между собой и учениками, сближается с их повседневным стилем общения.

Кроме того, в речи говорящего были замечены следующие разговорные лексические и грамматические средства:

– *Вот вам куча новых слов, все их нужно знать!*

– *Поехали проверять.*

– *Поехали, читаем по 3 слова...*

– *Так, дальше идем...*

– *Так, здравствуйте, приехали, а мы не помним ничего?*

В приведенных выше контекстах глаголы будущего времени употреблены в значении императивов и переносном значении. Таким образом говорящий отдает указания ученикам в мягкой форме, сообщает об изменении происходящих действий и о необходимости обратить внимание на предстоящее задание. Однако, как нам кажется, данные глаголы также являются сигналь-

ными языковыми средствами переключения на познавательную, в частности практическую, деятельность на уроке. Так учитель ненавязчиво проявляет свою значимость на занятиях. Последний пример в рассматриваемой группе указывает на экспрессивную форму выражения негодования по поводу того, что ученики не подготовились к уроку и не выучили ранее пройденный материал. Одним словом, глагол *поехать* в речи учителя используется не только в переносном значении, но и выполняет разнообразные функции – переключения внимания, выражения эмоции разочарования и установки на выполнение задания.

На фразеологическом уровне лексических средств эгопрезентации замечено использование широко употребляемых в разговорной речи выражений. Например:

– *Павел, ты от рук отбился!*

Александр Федоров приводит следующее толкование: „Отбиться от рук – переставать подчиняться кому-либо, вести себя независимо, непокорно” (Fedorov 441). Адресант с помощью данного экспрессивного выражения пытается сообщить о недолжном поведении ученика на уроке. Следует заметить, что школьник вряд ли понял смысл фразеологизма, значение которого сложно определить иностранцу с начальным уровнем владения языком. Скорее всего, оттенок неодобрения его поведения он определил по интонации учителя.

Говорящий использует в своей речи и крылатые выражения, которые также, скорее всего, были не поняты иностранными студентами:

– *Совместите приятное с полезным!*

Употребление устойчивых выражений, слов в переносном значении и русских междометий в речи учителя прежде всего идентифицируют его как носителя русского языка и культуры, что помогает школьникам быстрее адаптироваться к реальным ситуациям общения на иностранном языке. Таким образом, в речи данного конкретного учителя отражается языковая картина мира, типичная для представителя русской лингвокультуры. Перспективным направлением дальнейших исследований видится анализ языковой личности учителя с лингвокогнитивной точки зрения, которая предполагает рассмотрение процессов восприятия и продуцирования текста с помощью языковых единиц.

Заключение

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что анализируемая устная речь учителя не соответствует общим нормам научного стиля. В речи говорящего выявлены языковые особенности, свойственные разговорному стилю, которые,

скорее всего, отсутствуют в плане-конспекте урока. Полагаем, что смешение текстотипов (гетерогенность) на том или ином уровне является результатом осознанной интенции говорящего. Оправданное целью и внутрилингвистическими критериями (сферой общения, фактором среды) изменение норм становится „специальной стратегией, которая позволяет автору осуществить воздействие на адресата, сформировать его оценки, мнения в своих интересах” (Černâvskaâ 2009: 131). Нарушение стилистических норм в речи учителя воспринимается как языковую особенность говорящего.

По речевому поведению учителя можно предположить, что он в первую очередь является носителем русского языка и культуры, который переживает с учениками каждую создающуюся на уроке ситуацию. Говорящий достаточно активно выражает свои эмоции, создавая тем самым положительную атмосферу в классе, переживает за результаты обучения учеников и радуется вместе с ними достигнутому успехам, что говорит о неравнодушном отношении к учащимся.

Осуществленный анализ показывает, что иногда отступление от норм оправдано и имеет большую эффективность в общении. Отобранные вербальные „ненормативные” средства выражения категории адресованности, отражающие речевое поведение адресанта и используемые в школьной практике русскоговорящим учителем, составляют 31% от общего количества иллюстративного материала, отнесенного к языковым средствам выражения категории адресованности. Замеченная тенденция употребления „ненормативных” конструкций в реальных коммуникативных ситуациях подтверждает суждение о нестабильности норм литературного языка, в нашем случае стилистических. Выделенная на словообразовательном уровне лексических средств эгопрезентации группа наиболее продуктивна в речи говорящего (53,6%), следующая по количеству примеров – лексико-грамматическая (25%). В состав морфологической (14,3%) и фразеологической (7,1%) групп входят менее частотные языковые единицы ввиду нераспространенности их применения адресантом.

Библиография

- Anisimova, Evgeniâ. „Paralingvistika i tekst (k probleme kreolizovannyh i gibridnyh tekstov)”. *Voprosy âzykoznanîâ*, 1, 1992, s. 71–79.
- Bartmiński, Jerzy, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska. *Tekstologia*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
- Baženova, Elena. „Sredstva adresacii v naučnom tekste”. *Mediaskop*, 4, 2012, s. 1–14.
- Černâvskaâ, Valeriâ. *Lingvistika teksta. Lingvistika diskursa: učebnoe posobie*. Moskva, Flinta, 2016.

- Černávskaá, Valeriá. *Lingvistika teksta: Polikodovost', intertekstual'nost', interdiskursivnost'*. Moskva, Librokom, 2009.
- Evtúgina, Alla. *Funkcional'naá stilistika*. Ekaterinburg, Rossijskij gosudarstvennyj professional'no-pedagogičeskij universitet, 2018.
- Fedorov, Aleksandr. *Frazeologičeskij slovar' russkogo literaturnogo ázyka*. Moskva, Astrel', 2008.
- Formanovskaá, Natal'á. „Adresat v ázykovej kommunikacii”. *Stylistyka i Kožyna – Stylistics and Kozhina. Stylistyka XIV*, 14, 2005, s. 231–242.
- Formanovskaá, Natal'á. *Rečevoj ètiket i kul'tura obšeniá*. Moskva, Vysšaá škola, 1989.
- Korina, Natal'á. *Funkcional'naá stilistika russkogo ázyka*. Nitra, UKF, EQUILIBRIA, 2014.
- Kožina, Margarita, Liliá Duskaeva, Vladimir Salimovskij. *Stilistika russkogo ázyka*. Moskva, Flinta, Nauka, 2008.
- Norman, Boris. *Lingvističeskaá pragmatika (na materiale russkogo i drugih slavánskikh ázykov)*. Minsk, BGU, 2009.
- Perfil'eva, Nataliá. *Metatekst v aspekte tekstovyh kategorij*. Novosibirsk, NGPU, 2006.
- Pisarkowa, Krystyna. „Zdanie mówione a rola kontekstu”. *Studia nad składnią polszczyzny mówionej. Księga referatów konferencji poświęconej składni i metodologii badań języka mówionego*. Red. Stanisław Grabias et al. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978, s. 7–20.
- Rozental', Ditmar. *Praktičeskaá stilistika russkogo ázyka*. Moskva, Vysšaá škola, 1987.
- Sokolova, Ána. *Govorášij v pragmatiko-smyslovom i komunikativnom kontekstah*. Nitra, UKF, 2021.
- Šerba, Lev. *Ázykovaá sistema i rečevaá deâtel'nost'*. Leningrad, Nauka, 1974.
- Vinokur, Tat'ána. *Govorášij i slušaúšij. Varianty rečevogo povedeniá*. Moskva, Nauka, 1993.
- Zemskáá, Űliá et al. *Teoriá teksta*. Moskva, Flinta, Nauka, 2010.

