

POLSKIE TOWARZYSTWO RUSYCYSTYCZNE

# przeгляд rusycystyczny

2019, nr 4(168)

Katowice 2019

#### KOMITET HONOROWY

Janusz Henzel, Walenty Piłat, Władysław Woźniewicz, Wanda Zmarzer

#### KOMITET REDAKCYJNY

Tadeusz Klimowicz (Uniwersytet Wrocławski) — przewodniczący  
Franciszek Apanowicz (Uniwersytet Gdański)  
Jens Herlth (Universitaet Freiburg, Szwajcaria)  
Władimir Klimonow (Humboldt-Universität zu Berlin, Niemcy)  
Joanna Madloch (Montclair State University, USA)  
Daria Nevskaya (Российская академия народного хозяйства и государственной службы, Rosja)  
Kadisa Nurgali (Евразийский университет имени Л.Н. Гумилева, Kazachstan)  
Antoaneta Olteanu (Universitatea din București)  
Grzegorz Przebinda (Uniwersytet Jagielloński)  
Barbara Stempczyńska (Uniwersytet Śląski)  
Walerij Tiupa (Российский государственный гуманитарный университет, Moskwa)  
Halina Waszkielewicz (Uniwersytet Jagielloński)

#### ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Piotr Fast (redaktor naczelny), Michał Głuszkowski, Justyna Pisarska, Joanna Darda-Gramatyka, Paweł Łaniewski (sekretarz redakcji)

#### Adiustacja tekstów rosyjskich

Yevheniy Liashchevskyi

#### Korekta

Zespół

#### Skład i łamanie

Paweł Łaniewski

#### ADRES REDAKCJI

Przegląd Ruscystyczny, 41-205 Sosnowiec, ul. Spokojna 2  
tel. +48 604 965 737; +48 505 300 667  
e-mail: prz.rus@op.pl  
<http://www.journals.us.edu.pl/index.php/PR>

Index 371866

ISSN 0137-298X

#### WYDAWCY

**Polskie  
Towarzystwo  
Ruscystyczne**

Polskie Towarzystwo Ruscystyczne  
41-200 Sosnowiec, ul. Stefana Grota Roweckiego 5/318  
tel. 505 300 667, ptr.polska@gmail.com  
[www.polskietowarzystworuscystyczne.pl](http://www.polskietowarzystworuscystyczne.pl)



**UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH**

Uniwersytet Śląski  
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej  
41-200 Sosnowiec  
ul. Stefana Grota Roweckiego 5

Zakupu wersji papierowej można dokonać na stronie: <http://wydawnictwo.us.edu.pl>; zamówienia.wydawnictwo@us.edu.pl

# SPIS TREŚCI

## ZDOBYCIE TWIERDZY IZMAIŁ MICHAŁA SZYSZKINA — NOWE INTERPRETACJE

gościnnie pod redakcją

### ANNY SKOTNICKIEJ

- 7 ANNA SKOTNICKA Wstęp
- 9 WŁADIMIR SZUNIKOW Synkretyzm/syntetyzm jako zasada organizacji powieści Michała Szyszkina *Zdobycie twierdzy Izmaïł*
- 23 TATIANA KUCZINA Ser, *Mewa* i czapka uszanka w strukturze motywów powieści Michała Szyszkina *Zdobycie twierdzy Izmaïł*
- 36 JULIA BRIUCHANOWA Motyw choroby w powieści *Zdobycie twierdzy Izmaïł* Michała Szyszkina
- 49 ALEKSANDR RASPOPOW Formy pamięci oraz pamięć formy w powieści Michała Szyszkina *Zdobycie twierdzy Izmaïł*
- 62 IRINA SCHULZKI Gest w powieści Michała Szyszkina *Zdobycie twierdzy Izmaïł*
- 85 OLGA GRIMOWA *Zdobycie twierdzy Izmaïł* jako nowa robinsonada
- 95 ELŻBIETA Sztuka iluzji w powieści Michała Szyszkina *Zdobycie twierdzy Izmaïł* TYSZKOWSKA-KASPRZAK i w twórczości Władimira Nabokowa
- 112 ANNA SKOTNICKA Obraz kolekcjonera w powieści Michała Szyszkina *Zdobycie twierdzy Izmaïł*

\* \* \*

- 133 GENNADIJ ZELDOWICZ Informatywność tropów a kompozycja tekstu lirycznego
- 167 MARCIN FASTYN Bułgarskie, rosyjskie i czeskie przekłady nazw środków psychicznych w *Kongresie futurologicznym* Stanisława Lema

### RECENZJE

- 189 ZOFIA CZAPIGA Tadeusz Szczerbowski, *Polskie i rosyjskie słownictwo slangowe*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2018

- 192 NOTY O AUTORACH

## СОДЕРЖАНИЕ

### ВЗЯТИЕ ИЗМАИЛА МИХАИЛА ШИШКИНА — НОВЫЕ ПРОЧТЕНИЯ

под редакцией

#### АННЫ СКОТНИЦКОЙ

7	АННА СКОТНИЦКА	Вступление
9	ВЛАДИМИР ШУНИКОВ	Синкретизм/синтетизм как конструктивный принцип романа Михаила Шишкина <i>Взятие Измаила</i>
23	ТАТЬЯНА КУЧИНА	Сыр, <i>Чайка</i> и шапка-ушанка в мотивной структуре романа Михаила Шишкина <i>Взятие Измаила</i>
36	ЮЛИЯ БРЮХАНОВА	Мотив болезни в романе Михаила Шишкина <i>Взятие Измаила</i>
49	АЛЕКСАНДР РАСПОПОВ	Формы памяти и память формы в романе Михаила Шишкина <i>Взятие Измаила</i>
62	ИРИНА ШУЛЬЦКИ	Жестовость в романе Михаила Шишкина <i>Взятие Измаила</i>
85	ОЛЬГА ГРИМОВА	<i>Взятие Измаила</i> как новая робинзоиада
95	ЭЛЬЖБЕТА ТЫШКОВСКА-КАСПШАК	Искусство иллюзии в романе Михаила Шишкина <i>Взятие Измаила</i> и в творчестве Владимира Набокова
112	АННА СКОТНИЦКА	Образ коллекционера в романе Михаила Шишкина <i>Взятие Измаила</i>
* * *		
133	ГЕННАДИЙ ЗЕЛЬДОВИЧ	Информативность тропов и композиция лирического текста
167	МАРЦИН ФАСТЫН	Болгарский, русский и чешский переводы названий психимикалов в <i>Футурологическом конгрессе</i> Станислава Лема
РЕЦЕНЗИИ		
189	ЗОФЬЯ ЧАПИГА	Tadeusz Szczerbowski, <i>Polskie i rosyjskie słownictwo slangowe</i> , Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2018
192	СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	

## TABLE OF CONTENTS

### THE TAKING OF IZMAIL BY MIKHAIL SHISHKIN — NEW READINGS

guest editor

#### ANNA SKOTNICKA

- 7 ANNA SKOTNICKA Preface
- 9 VLADIMIR SHUNIKOV Syncretism/synthetism as constructive principle  
of Mikhail Shishkin's novel *The Taking of Izmail*
- 23 TATYANA KUCHINA Cheese, *Seagull* and ear-flap cap within the motive structure  
of Mikhail Shishkin's novel *The Taking of Izmail*
- 36 YULIA BRYUKHANOVA The motive of the disease  
in the novel *The Taking of Izmail* by Mikhail Shishkin
- 49 ALEXANDR RASPOPOV The forms of memory and the memory of forms  
in Mikhail Shishkin's novel *The Taking of Izmail*
- 62 IRINA SCHULZKI Gesture in Mikhail Shishkin's novel *The Taking of Izmail*
- 85 OLGA GRIMOVA *The Taking of Izmail* as a new robinsonada
- 95 ELŻBIETA The art of illusion in Mikhail Shishkin's novel *The Taking of Izmail*  
TYSZKOWSKA-KASPRZAK and in the oeuvre of Vladimir Nabokov
- 112 ANNA SKOTNICKA The image of the collector  
in Mikhail Shishkin's novel *The Taking of Izmail*

\* \* \*

- 133 GENNADIJ ZELDOWICZ Informativeness of tropes and composition of lyrical text
- 167 MARCIN FASTYN Bulgarian, Russian and Czech translations for the names  
of the psychicals in Stanisław Lem's *The Futurological Congress*

#### RECENZJE

- 189 ZOFIA CZAPIGA Tadeusz Szčerbowski, *Polskie i rosyjskie słownictwo slangowe*,  
Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego,  
Kraków 2018

- 192 ABOUT AUTHORS





ANNA SKOTNICKA

Uniwersytet Jagielloński

 ORCID 0000-0001-9938-9092

## ВСТУПЛЕНИЕ

Михаил Шишкин — один из ведущих современных русских прозаиков. Его творчество является предметом многих работ, преимущественно статей. В 2011 году в России была опубликована первая, и пока единственная, монография Сергея Оробия «*Вавилонская башня*» *Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы*. В 2016 году писатель стал героем первой международной научной конференции «*Знаковые имена современной русской литературы*», которая проводится в Польше в Ягеллонском университете. В ней приняли участие исследователи и переводчики из 14 стран мира. В итоге была издана коллективная монография. Но уже на конференции Андреас Третнер, переводчик прозы Шишкина на немецкий язык, заметил, что довольно малое количество докладчиков занималось анализом второго романа автора – *Взятие Измаила* (2000), сложному и задуманному как «тотальный роман». Поэтому в мае 2019 года в Ягеллонском университете состоялся научный семинар, посвященный исследованию именно этого романа. Представленные на нем доклады стали основой статей, которые предлагаются вниманию читателей в настоящей публикации.





ВЛАДИМИР ШУНИКОВ

Российский государственный гуманитарный университет, Москва

 ORCID 0000-0002-2879-731X

## СИНКРЕТИЗМ/СИНТЕТИЗМ КАК КОНСТРУКТИВНЫЙ ПРИНЦИП РОМАНА МИХАИЛА ШИШКИНА *ВЗЯТИЕ ИЗМАИЛА*

С момента появления романа *Взятие Измаила* нарративная техника Михаила Шишкина, обуславливающая моделирование образа мира, в первую очередь привлекала к себе внимание исследователей — как в этом произведении, так и написанных позже. За прошедшие двадцать лет об этом сказано немало, филологи по-разному характеризуют конструктивные принципы «языкомира» писателя, сходясь в том, что набор дискурсивных и жанровых форм, обнаруживаемых в тексте, предельно разнообразен — и вместе с тем сплавлен в художественное целое, гетерогенное и в то же время однородное, наполненное полярными элементами — и создающее эффект их нивелирования<sup>1</sup>.

В силу того, что данный роман, на наш взгляд, стал текстом, где апробируются приемы авторской манеры письма, обратимся к этой теме вновь. Осознавая некоторую неизбежную вторичность нашей работы, оттолкнемся от тезиса, заявленного в заглавии: нарратив и образ мира в романе характеризует синкретизм/синтетизм элементов, из которых он формируется. Попробуем выявить те силовые линии, по которым идет и которыми обеспечивается этот синтез.

<sup>1</sup> См. об этом статьи Натальи Ивановой, Марка Липовецкого, Анны Скотницкой, Романа Шубина и др. В сборнике *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин*, ред. А. Скотницка, Я. Свежий, Scriptum, Краков 2017.

Начнем с того, что высказывания субъектов речи в романе зачастую оказываются не равны образам произносящих их персонажей и сюжетным ситуациям, в которых они озвучиваются. Выступление в суде перерастает в лекцию по криминалистике, риторический (по образцу средневекового) спор, проповедь — или исповедь. Сказка о юноше, рассказываемая дочери, насыщается научными дефинициями и терминами на латыни, содержательно при этом сближаясь с авторефлексивным монологом.

В тексте сплетаются черты разных речевых жанров (письменных и устных) — эпистолярный, дневник, стенограмма заседания суда, наблюдения путешественника и других<sup>2</sup>. Происходит наложение жанровых форм и стратегий: например, попытка героя создать свое жизнеописание для словарной статьи воспринимается им парадоксально и логично как сочинение собственного некролога (он иронично замечает «покойный родился [...]»<sup>3</sup>). Для всех жанровых и дискурсивных форм оказывается избыточным множество художественных деталей, обнаруживаемых практически в любом высказывании.

Смешиваются черты разных литературных родов (рядом с эпическим повествованием или в нем — драматические реплики; воспоминания Михаила Шишкина звучат лирично), разных этапов генезиса нарратива (диалоги хора и протагониста из античной драмы<sup>4</sup>, стилизация под Исход из Ветхого Завета и пр.).

<sup>2</sup> «Пишем вашей милости и просим Вас убедиться на наше письмо, которое оплакивалось у северной тундры не горькими слезами, а черной кровью, когда мы пролетарии Могилевского окр. собрались и решили поехать отыскивать своих родных». М. Шишкин, *Взятие Измаила*, Вагриус, Москва 2000, с. 66.

<sup>3</sup>Никея — город побед. Основанная греческими колонистами из Массалии за 300 лет до Рождества Христова, Ницца расположена на берегу бухты Ангелов и защищена горами от северных ветров. Средняя температура года — 15,9°, зимы — 9,5°, лета — 23,9°. Средняя влажность — 61,4%. [...] В предыдущем *Письме с Ривьеры*, опубликованном в январской книжке, я, кажется, упоминала, что берег здесь покрыт гольшами и нога, одетая в веревочные сандалии, скользит с боку на бок. [...] Откушав мороженого с фруктами на Rue de la Prefecture, 14 — в доме, в котором скончался Паганини [...], — заглядываем на рынок [...]. [...] В обеденном зале зеркала во всю стену, [...] расписные потолки с богами Олимпа и амурами, готовыми спуститься на вас на своих гирляндах [...]» (Там же, с. 71–72).

<sup>3</sup> Там же, с. 19.

<sup>4</sup> «Хор: А кстати, господин следователь, трудный вам орешек для первого дела подсунули мойры?»

Одна из доминантных линий, по которой идет смешение полярных форм и модальностей высказывания, может быть определена как «публичное–интимное», «открытое–сокровенное». Единой строкой даются внешняя и внутренняя речь, прямое обращение и «вторичные», ответные реплики, диалогически отраженные слова. Например, Гиперид получает официальное письмо, которое приводится в романе с его комментариями, образующими с читаемым текстом единый нарратив:

Любезному Гипериду от протухшего словаря русских судебных ораторов. Настоящим доносим до Вашего, что надо признать. Никуда не денешься. Посему при подготовке очередного издания сочли возможным и в чем-то даже — врать так врать — желательным включение в наш почтенный ежегодник статьи и о Вас, чем поневоле отдаем должное Вашей многолетней благотворительной деятельности на поприще выяснения Истины, являющейся, как записано в статутах, продуктом судебного разбирательства. Поймите, дорогой наш, недоброжелатели и завистники тоже ведь не весильны, так что вот тебе, братец, словарная статья третьей степени за выслугу лет<sup>5</sup>.

Обращение «Любезному Гипериду» является комплиментарной фразой, порожденной читающим героем, где романное имя персонажа заменяет его официальное ФИО, — равно как и другие фрагменты, взятые из исходного письма, тоже в той или иной степени трансформированы и дополнены внутренней речью персонажа.

Не только на микро-, но и на макроуровне обнаруживается тот же эффект: так, *Письма с Ривьеры* героини могли бы войти в путеводитель по Ницце, вместе с тем они перетекают в интимную историю болезни, отношений с Николаем Александровичем, объяснения в любви и отказа.

Герои говорят «лишнее», каковым становится личное, неформальное восприятие предмета их речи. Выступление защитника в суде над Мокошью содержит в себе фразы о взгляде на него со стороны и подспудных причинах его деятельности: «Вот, вижу уже улыбки на лицах мундирной магистратуры, мол, теперь начинается водевиль, мол, как заливают — Бала-

---

Истомин: Все, знаете, лучше, чем украденный гусь или растрата в ссудной кассе.

Хор: Да вы не сердитесь на нас! Что вы, право, такой буквой.

Истомин: Да с чего вы взяли, что я сержусь?» (Там же, с. 33).

<sup>5</sup> Там же, с. 17.

лайкин! Но мне надо кормиться. Нечего делать, нужно влезать в хомут»<sup>6</sup>.

Но тем самым действительно возникает «водевиль» или, шире, драма: сокровенные высказывания разыгрываются, а театр — искусство публичное. Даже внутренний монолог Гиперида во время бессонной ночи представлен воззванием к нему хора афинян, в свете чего он выглядит как сценическое действие в античном театре<sup>7</sup>. Герой пытается сохранить некоторые темы из прошлого лишь для себя, но театрализация этого не предполагает:

Нет, афиняне, про ту девушку я ничего не хочу рассказывать даже вам.  
Но почему?  
Не важно. Она была, и ее нет. Не ваше дело.  
Как это не наше? Нет ничего такого, Гиперид, что было бы не нашим<sup>8</sup>.

Для этого столь удобна форма судебного разбирательства, превращающегося в романе в сценическое действие, где реакция публики становится ремаркой, возникает возможность дать металитературный комментарий изображаемого. («Разочарование в зале — читаем дальше в скобках запись ремингтонистки»<sup>9</sup>). Неоднократно самые разные фрагменты текста будут «сворачиваться» в протокол, который выстукивает в романе усердная ремингтонистка.

Возникает двойная фокусировка изображенного, в которой «весь мир — суд-театр», где любое слово оказывается ограничено сюжетной рамой — и в то же время высказывание становится онтологическим. Сам автор так метафорически охарактеризовал принципы фокализации в романе: «в какой-то момент судебный процесс действительно становится Страшным Судом, нестрашным своей обыденностью и ежечасностью»<sup>10</sup>.

Текст и образ мира воспринимаются амбивалентно, если рассматривать их через призму категорий «сакральное—профанное». Герои видятся нарратору хтоническими богами, тво-

<sup>6</sup> Там же, с. 12.

<sup>7</sup> «Гиперид! / Кто это? / Это мы. Кому еще быть? [...] Разве не слышал — уже пробило за стеной три? [...] Сон — утешитель нужных. / Не спится, афиняне. / Тогда собирайся. / Куда? / Не надо ничего спрашивать». Там же, с. 225.

<sup>8</sup> Там же, с. 230–231.

<sup>9</sup> Там же, с. 148.

<sup>10</sup> М. Шишкин, *Тот, кто взял Измаил [интервью Николаю Александрову]* // «Итоги» 2000, № 42, <http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html> (23.06.2019).

рящими мир, «разделяющими словом свет и тьму»<sup>11</sup>, но читатель легко реконструирует и банальный подтекст — путешествие персонажей в поезде на выездное заседание. Д. видит мир через призму библейского текста, почему и сообщает, что совершен глобальный временной скачок<sup>12</sup>, хотя как герой живет в двадцатом веке, ни в какие иные эпохи не перемещаясь. В силу этого у героини двойной возраст: и ветхозаветная тысяча лет, и 83 года. Дискурсивная десакрализация рождает каламбурный эффект, но не отменяет мифопоэтичности исходных образов и номинаций. Из стигийских болот «ведрами тащат клюкву, морошку», «краснощекие листья сыплются в студеную Арехонтку — и не скажешь, что когда-то была судоходной [...]»<sup>13</sup>. Напротив, ситуативные фразы могут обретать онтологический смысл. Даже если мифологической подоплеку нет, стилистика речи может придать событию космический масштаб — и столь же органично космогонии свести к бытовлненной подробности, идиоматичной в своей сути. В описании преступления образ жертвы видится как «оставленный подыхать под Большой Медведицей» — и тут же возникает образ «ковшика» (даже не ковша), в котором некто «перед смертью поднесет попить»<sup>14</sup>.

Использование разных стилевых регистров делает образ мира сакрально-профанным, парадоксально сплетая историю священную и земную. В изложении Мужа желаний прошлое России оказывается представлено как десять казней египетских. При этом библейская матрица профанируется: горящий куст обращается к Мотте по имени-отчеству, реплики царя содержат в себе фольклорные обороты «смертушку смертную неминуемую», разговорные «ваша взяла», наконец, нейтральную по форме и обескураживающую финальную фразу «Все равно не отпущу»<sup>15</sup>. Представленная версия библейской притчи лишает величия и нуминозности даже образ Бога: «И Господь, допечатывала второпях ремингтонистка, развел руками»<sup>16</sup>. Вместе с тем все это оказывается не более чем очередным вставным текстом.

<sup>11</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 8.

<sup>12</sup> «[...] вот уже тысяча лет прошла, а этой женщине хоть бы что — библейский возраст. И ничем здесь никого не удивить — тут всем по тысяче давно исполнилось». Там же, с. 153.

<sup>13</sup> Там же, с. 19.

<sup>14</sup> Там же, с. 12.

<sup>15</sup> Там же, с. 210.

<sup>16</sup> Там же, с. 211.

На образном уровне это связано с мифологическими мотивами, пронизывающими роман: образом Леты, через которую везут арестованного Мужа желаний; задержанием Мотте патрулем, когда герой видит, что «кругом стояли какие-то люди в передниках с головами шакалов, львов, крокодилов, еще каких-то зверей»<sup>17</sup> — и, в сниженном, гротескно-русифицированном варианте, со сценой в Кирове советских времен, где корреспондент наблюдает странное зрелище: «[...] площадь перед обкомом. [...] кругом какие-то странные люди. Их много. Они в шинелях. А на плечах головы медведей, лисиц, волков, еще каких-то зверей»<sup>18</sup>.

Общим местом в характеристике филологами образа мира в этом романе является тезис о смешении реалий разных эпох и культур. (По Нилу пролегает путь из варяг в греки, а герой идет к нему по Владимирскому спуску). Поддерживается это рифмующимися эпизодами из жизни разных героев, когда факты либо повторяются дословно<sup>19</sup> — либо же криво «отзеркаливают» друг друга<sup>20</sup>.

В одном ряду в тексте произведения даются разновременные сюжеты и принадлежащие разным эпохам фразы, рождаются калабмурные миксы реалий и маркеров разных дискурсов: «А взгляните на наше недавнее будущее! Обло, стозевно, лай! А некормленные стрельцы! А обманутые, брошенные на произвол судьбы легионы! А отравленные реки! А угрюмые шахтеры! А поруганная русская земля! А паханы у трона!»<sup>21</sup>. В речи товарища прокурора мы находим сходную подборку фраз: «Господа! Сударыня! Мужчина и женщина! Печальный пасынок природы!

<sup>17</sup> Там же, с. 203.

<sup>18</sup> Там же, с. 308.

<sup>19</sup> Д. и Михаил-Гиперид каждый отмечают при посещении спектакля, что кто-то из актеров был сильно простужен и постоянно кашлял. Тот же Гиперид рассказывает о поездке к осужденному отцу (сталинская эпоха), когда из-за отсутствия денег мать вынуждена была уговорить какого-то проводника, с которым расплатилась «натурой». Во время поездки тот все время вспоминал о несчастной любви к Наде-телефонистке. Затем образ того же проводника возникает в речи безымянного рассказчика: он везет без билетов их молодую компанию на юг (60-ые гг.) — на тех же условиях и мучает по дороге той же историей.

<sup>20</sup> Так, в Юрьеве осужденный Виктор рассказывает Маше, что убил зятя на свадьбе, а брат Сереги, о героическом поступке которого должен сделать репортаж корреспондент, в тюрьме за то, что «на своей свадьбе поссорился с отцом, подрался и прибил его молотком». Там же, с. 305.

<sup>21</sup> Там же, с. 173.

Исаак, Авраам и Сарра! Братва! Послушайте меня, сердечные!»<sup>22</sup>. Все эти обращения выглядят как варианты единого коммуникативного акта, его разновременные и разностилевые версии. В тексте создаются самые разные образы адресатов внутри мира произведения — и сводятся воедино. Полистилистику романа формируют поэтичные описания, риторические монологи, протокольные вопросы и обращения, фрагменты на древнерусском языке<sup>23</sup> — и каскады поговорок<sup>24</sup>.

Возможность развернуть коммуникацию в разные направления обуславливает построение повествования не только в грамматическом прошлом и настоящем, но и в будущем времени, что иллюстрирует цитата, прозвучавшая ранее, а также история Мокоши:

И начинается будущее.

Ребенка у Мокоши отнимут и отдадут в приют [...]. [...] Сварог в Пицунде в соломенном ресторане на берегу будет смотреть, как жена ест пирожное [...]. [...] А Велес через много лет будет лежать ночью без сна [...]. [...] И Перун на веранде схватит за подол выбросившуюся в окно занавеску<sup>25</sup>.

С другой стороны, архаизация языка — использование фрагментов на древнерусском — не только расширяет образ виртуального адресата, но рождает эффект хроники, в которой сплетаются историческое и частное (семья, любовь, адюльтер). Так в романе показаны отношения Александра и Ольги Вениаминовны. Наряду с откровенными описаниями их встреч вводятся детали предреволюционной эпохи. Постоянное переключение с древнерусского на современный язык и наоборот делает плавающей, неустойчивой дистанцию между изображаемым и читателем, обеспечивает одновременно погружение в излагаемую

<sup>22</sup> Там же, с. 68.

<sup>23</sup> В речи обвинителя рядом с упоминанием Просперо и латинских крылатых выражений (*obscurе viri*) появляется фрагмент: «Дикари! Убиваху друг друга, ядаху все нечисто, и брака у них не бываше, но умыкиваху уводы девица, живаху в лесах и срамословие в них пред отци и пред снохами!». Там же, с. 11.

<sup>24</sup> «[...] не было бы воров, не было бы дворов, казна не вдовая солдатка, ее не оберешь, на казенные денежки дыр много, честен бык, так он сеном сыт, законы хороши, да мы-то все торгаши. Богу молись, а к берегу гребись, умер — радуйся, родился — плачь. Ты не возьмешь — другие прикарманят». Там же, с. 114.

<sup>25</sup> Там же, с. 14–17.

историю и дистанцирование от нее<sup>26</sup>. Итоговое объяснение героев дано через призму языков, в силу чего фразы героя воспринимаются отстраненно (и остраненно — их жестокий смысл неочевиден), напротив, фразы героини предельно ясны и откровенны.

Этот принцип генерализуется в романе в соотношении субъективного и объективного повествования, «он» и «я»-нарратива. В тексте регулярно обнаруживается балансирование между высказыванием с метапозиции и личным, характерным словом субъекта речи. Лишь один пример: в уже упомянутой сказке герой сначала говорит о себе в молодости как о ком-то ином, в третьем лице: «Твой папа был тогда совсем другим, [...] он был юношей...»<sup>27</sup>. Но потом отказывается от этой дистанцированности и далее придерживается эго-нарратива. «В поезде ночью юноша, то есть, конечно, я [...] никак не мог заснуть. [...] Я думал о маме»<sup>28</sup>. Обратный вариант: героиня начинает говорить о себе как о «другой», видя свое отражение в зеркале: «А та, в зеркале, когда ты ушел, сперва сидела на кровати долго-долго»<sup>29</sup>.

Язык не только определяет вариативность мира, но и становится той скрепой, которая эксплицирует неизменные принципы его существования. Показательно в этом отношении описание истории Юрьева, где оказываются Д. с Машей. Стилиевую палитру текста, в котором представлен дайджест событий от Батяги до сталинских репрессий, стягивают рефрены «Был глад велик» и «Мужики здоровые ушли, безногие вернулись», отражающие константы русской жизни и дополняющиеся повторяющимся образом о том, что «мальчишки раскапывают черепа

<sup>26</sup> «Не знал, уходить или оставаться. В открытую дверь было видно, как села у зеркала и стала вынимать из ушей серьги. Он же на ню зря очима своима и на красоту лица ея велми прилежно, и разжигаяся к ней плотию своею и глаголаша к ней: спокойной ночи, Ольга Вениаминовна, я пойду [...]. Молчит. Чайные розы в вазе бесстыже раздвинули лепестки. Помогите! Подошел, расстегнул ей платье сзади. Боже, как можно быть таким неловким! Волю мою сотвори, вожделение душа мояе утеши и подай же ми твоеа доброты насладитися. [...] Не могу бо терпети красоты твоеа, без ума погубляемы. [...] Утром солнечный нож прорезал щель между гардинами. В городе было беспокойно, готовились забастовки, происходили патриотические манифестации [...]». Там же, с. 54–55.

<sup>27</sup> Там же, с. 81.

<sup>28</sup> Там же, с. 83.

<sup>29</sup> Там же, с. 80.

и бегают с ними, надев на палки»<sup>30</sup>. В пространном монологе Маши, представляющем собой единое предложение, выявляются исконные принципы жизни в России — и грамматическое единство текста подчеркивает их неизменность в разных исторических обстоятельствах.

Синтетичность нарратива обнаруживается и в том, что не всегда графически выделена, а то и маркирована смена субъекта речи. Читателю все время предлагается «quiz», в котором он должен разгадать, кто произносит следующий фрагмент текста — или же может быть признано одновременно авторство нескольких субъектов речи<sup>31</sup>. В этом обнаруживается не только речевая интерференция, но и протеизм нарратива — трансфор-

<sup>30</sup> «[...] эти монастырские стены [...] видели тысячи бесследно исчезнувших людей. Когда-то проскакал здесь сам Юрий Долгорукий. Не успели построить — Батый. И начаша бити и сечи и жещи без милости, и все люди побиша, и течаше кровь христьянская, яко река, и жены и дети мечи исекоша и иных в реце потопиша, и не оста во граде ни един живых, вси равно умроша и едину чашу смертную пиша. Только обстроились, обжились — Тохтамыш. И опять лежаша вси на земли пуге, на траве ковыле, снегом и ледом померзоша, никим брегома, от зверей телеса их снедаема и от множества птиц разстерзаема. Потом отдали городок в кормление литовцу Свидригайлу — и был глад велик. [...] При Иване Грозном — астраханскому царевичу Кайбуле — и был глад велик. Тушинский вор послал сюда сына касимовского царя Мурада — и был глад велик. [...] Потом сюда ссылали раскольников. Здесь им отрезали языки. Потом пригнали пленных шведов — все погигли от мороза и слабения живота. При Пугаче здесь открыли его прелестную грамоту — рвали ноздри. При Николае бунтовали военные поселения — забивали шпицрутенами. Потом стали прокладывать железную дорогу — а по бокам-то все косточки русские, сколько их, Ванечка. Построили фабрику — забастовки, аресты, каторга. Война — мужики здоровые ушли, безногие вернулись. Революция — в башне разместились ЧК. Прямо за валом братские могилы. Мальчишки раскапывают черепа и бегают с ними, надев на палки. Потом коллективизация, индустриализация. В монастыре устроили лагерь. В башне был красный уголок и библиотека. Расстреливали теперь за городом, в лесу. Мальчишки и там раскапывают и бегают с черепами на палках. Снова война. Мужики здоровые ушли, безногие вернулись. Был глад велик. Опять раскапывают и бегают». Там же, с. 117–118.

<sup>31</sup> Так, Юрьев с Д. воображают себя первооткрывателями Сибири из команды Ермака, но в дальнейшем их рассуждения об этом стилизуются под речь человека того времени, поэтому можно предположить, что голос принадлежит самому открывателю: «Скажем, я — Ермак. А вы, скажем, тоже Ермак. И туманятся по берегам Туры урманы... Река неглубокая, с каменистым руслом, только наши струги и пройдут... Нам ли бояться шальной смерти? С ясным взором и молитвой в сердце... Господь, даждь победу и одоление. Впервые от сотворения мира оросила непроходимую тайгу тихая христианская молитва. Рубись, ребята, с именем Божиим на устах, и гибель понесем поганым!» Там же, с. 130.

мация говорящего в зависимости от дискурса, дискурсивные «перипетии», «театр».

Уравнивается статус своего и чужого слова: в романе обильно цитируются другие сочинения (художественные, исторические, мемуарные) и возникают многостраничные фрагменты, в которых текст оказывается не только центонным, но и, на наш взгляд, палимпсестным: в романе проявляются самые разные претексты, «чужие» субъекты речи встраиваются в систему нарраторов *Взятия Измаила*.

Перечислим лишь некоторые фрагменты, входящие в этот набор: цитаты из произведений русской литературы, переводы античной лирики, корильные песни, сказки, *Повесть о Горе-Злочастии*, инструкции по пыткам XVIII в., указы Екатерины II, рассуждения современника о ее законах, анекдот о Татищеве, хроника об убийстве Павла, предложения Пестеля убить царскую семью, записки иностранцев о России, труды философов о будущем России и человечества (Соловьева, Федорова, Циолковского), публицистических статей о русской словесности XIX столетия, об Америке, о революции и др.

При этом разные реплики уравниваются в своем статусе, даны в тексте через запятую, без разделения на абзацы, иногда даже ритмически увязываются — как части однородного текста. Создается иллюзия, будто все голоса звучат едва ли не синхронно, многоголосие делает образ мира калейдоскопическим.

В этой нарезке меняются грамматические времена, тасуются местоименные формы нарратива. Это ощущают сами говорящие, в связи с чем один из них, Юрьев, вообще предлагает отказаться от согласования местоимений и личных форм глаголов, утвердив всеобщую преемственность и слитность всех голосов:

Вы — это и есть ваш отец, потому что ваш сын — это и есть вы. Вы переходите в вашего сына, он еще в кого-то, я перехожу в вас, вы в меня, все во всех. Они смотришь. Мы поете. Ты едим. Вы люблю. Она умер. Я, ты, вы — какая разница!<sup>32</sup>

Чужое слово, наделение субъектов речи вторичными номинациями педалирует литературность образного ряда. В диалоге с хором, стилизованном под античную драму, герой именуется Гиперидом, а его возлюбленная — Фриной. Чтобы подчеркнуть

<sup>32</sup> Там же, с. 130.

«художественность» их вторичных имен, они встраиваются в ряд «парных» героев — «Петр и Феврония. Каллимако и Навзикая. Хорь и Калиныч. Гиперид и Фрина»<sup>33</sup>. Причем важна именно речевая формула «союзности», диалогической взаимоадресации, а не характер отношений между названными героями. В финальных абзацах основного текста появляются сентиментальные сентенции, включающие в себя образы Флора, Ариста, Филона, Минваны.

Но дополняются они иными гранями нарратива:

— рядом с палимпсестными фрагментами соседствует классическое «я»-повествование: объемные фрагменты его позволяют читателю реконструировать биографию(и) и образ(ы) протого героя (адвоката-журналиста);

— литературной стилистике в финале романа противопоставлен намеренно сниженный лексический ряд, включающий в себя инвективы;

— в произведении представлен автобиографический образ Михаила Шишкина, его воспоминания о родителях, о школьной сторожихе бабе Лене, о сыне Олежке и пр.

Тем самым еще одной силовой линией синтеза становится взаимодополняемость фикционального и аутентичного в тексте и мире *Взятия Измаила*. Боль от утраты ребенка помогает выразить вымышленный образ заключенной, лишенной ребенка: «Больше я сыночка моего никогда не видела. И за гробом буду помнить, как он за меня тогда цеплялся»<sup>34</sup>. Это слово воспринимается как искреннее, но продолжением его становится финальный фрагмент о равнодушной природе из романа Ивана Тургенева *Отцы и дети*. Другой вариант рокировки: отношения героя Д. и Маши начинаются с просьбы поделиться кипятивником. Герой считает, что это не романтично, но рисуемые персонажем варианты литературной завязки — сталинский лагерь/обгоревший танкист в Грозном — натуралистичны и антиэстетичны.

В итоге мы обнаруживаем неслиянное единство речевых стихий и качеств нарратива, единомножественность голосов, его манифестирующих. Нарративная и дискурсивная компетенция каждого отдельного субъекта речи оказывается шире его индивидуального мировидения. Сохраняется ощущение субъективности высказывания — и универсальности манифестируемой

<sup>33</sup> Там же, с. 229.

<sup>34</sup> Там же, с. 222.

в нем позиции. Сплетение точек зрения субъектов речи, их дискурсов делает высказывание каждого говорящего значимой частью «нарративной симфонии», утверждает амбивалентность каждой «речевой партии», претендующей на самостоятельность — и не осуществимой до конца вне речевого целого. Для обозначения такой нарративной конфигурации вслед за Романом Шубиным воспользуемся понятием «соборной личности, синтетической личности»<sup>35</sup>, которое применим к субъектной организации романа.

К финалу романа многоголосие достигает апогея — и все многообразие дискурсов, стилистик, голосов и образов восходит к финальным строкам основного текста романа, состоящего из элементарных, «атомарных» предложений, которые в силу своей лаконичности обретают притчевую бездну смысла, вбирая в себя всю художественную вселенную.

Естество текуче. Ощущения темны. Соединение целого тела тленно. Душа юла. Судьба непостижима. Учитель сир. Солдат бос. Пахарь наг. Ветеран безутешен. Немощный люг. Пиндар немыт. Стон музыкален. Дороги безнадежны. Даль загажена. Будни унизительны. Торжества пьяны. Ближний прегорек. Мытарь нерадив. Псарь продажен. Власть смердяща. Закон никчемн. Глагол всевластен. Тюрьма всеядна. Постовой самозабвенен. Труп неопознан. Война ежедневна. Чечен отходчив. Лопарь чванлив. География прыгуча. История блудлива. Царевич умерщвлен. Прошлое срамно. Любовь к отеческим гробам пленяюща. Купина неопалима. Небо снежно. Будущее восхитительно<sup>36</sup>.

Здесь замыкается еще один вектор синтеза — мира и текста. Атомарные высказывания становятся мельчайшими элементами художественного бытия, сводя к себе все параллели между развертыванием нарратива и моделированием художественной реальности.

Синтетичность голосов и точек зрения обуславливает эффект синкретизма нарратива, нерасчлененности всех его разнородных компонентов. В свою очередь, это моделирует образ мира как синтезирующий в себе все эпохи и культуры. Почему и образ России оказывается в финале романа представлен в планетарном масштабе, охватывающей оба полушария<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> М. Шубин, *Метафизика мирового человека в прозе Михаила Шишкина. Опыт герменевтического анализа // Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин...*, с. 90.

<sup>36</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 331.

<sup>37</sup> В романе (там же, с. 329) звучит цитата из стихотворения С.Н. Глинки: «Мечтатель говорит: „Я гражданин Вселенной“, А русский: „край родной

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Shishkin, Mikhail. "Tot, kto vzal Izmail. [Interview Nikolayu Aleksandrovu]." *Ito-gi*. 2000. № 42. 23 june 2019 <<http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html>> [М. Шишкин, "Тот, кто взял Измаил (интервью Николаю Александрову.)" *Итоги* 2000, № 42. 23 june 2019. <<http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html>>].
- Shishkin, Mikhail. *Vzjatie Izmaila*. Moskva: Vagrius, 2000. [Шишкин, Михаил. *Взятие Измаила*. Москва: Вагриус, 2000].
- Orobij, Sergey. "Vavilonskaya bashnja" Mikhaila Shishkina: opyt modernizatsyi russkoj prozy. Blagobeshchensk: Izdatel'stvo BGPU, 2011. [Оробий, Сергей. «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы. Благовещенск: Издательство БГПУ, 2011].
- Babenko, Natal'a. *Jazyk i poetika russkoj prozy v epokhu postmoderna*. Moskva: URSS, 2010. [Бабенко, Наталья. *Язык и поэтика русской прозы в эпоху постмодерна*. Москва: УРСС, 2010].
- Grimova, Olga. "Narrativnaya poetika romana Mikhaila Shishkina 'Vzjatiye Izmaila': poisk invarianta." *Znakovyye imena sovremennoy russkoj literaturi: Mikhail Shishkin: 175–185*. Ed. Skotnicka, Anna, Świeży, Janusz. Krakow: Scriptum, 2017. [Гримова, Ольга. "Нарративная поэтика романа М. Шишкина 'Взятие Измаила': поиск инварианта". *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин*. Ред. А. Скотница, Я. Свежий. Краков: Scriptum, 2017].
- Skotnicka, Anna. "Mezgdutratoy i nadezhdoj. Kniga knig Mikhaila Shishkina". *Znakovie imena sovremennoy russkoj literaturi: Mikhail Shishkin*. Ed. Skotnicka, Anna, Świeży, Janusz. Krakow: Scriptum, 2017. [Скотница, Анна. "Между утратой и надеждой. Книга книг Михаила Шишкина." *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин*. Ред. Скотница, Анна, Свежий, Януш. Краков: Scriptum, 2017].
- Lashova, Svetlana. *Poetika Mikhaila Shishkina: sistema motivov i povestvovatelnyje strategii*. Dis. [...] kand. philol. nauk. Perm, 2012. [Лашова, Светлана. *Поэтика Михаила Шишкина: система мотивов и повествовательные стратегии*. Дис. [...] канд. филол. наук. Пермский государственный педагогический университет. Пермь, 2012].
- Nefagina, Galina. "Slovo kak preodolenie smerti v romanah M. Shishkina." *Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya i techeniya. Sbornik nauchnykh trudov*. Ekaterinburg: Uralskiy gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, 2011. [Нефагина, Галина. "Слово как преодоление смерти в романах М. Шишкина." *Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. Сборник научных трудов*. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2011].
- Kuchina, Tatjana. *Poetika 'ya'-povestvovania v russkoj proze konca XX–nachala XXI veka*. Yaroslavl: Izdatel'stvo YAP 1U, 2008. [Кучина, Татьяна. *Поэтика «я»-повествования в русской прозе конца XX–начала XXI века*. Ярославль: Издательство ЯП 1У, 2008].

---

вселенная моя"». С.Н. Глинка, *Другу русских, // Поэты 1790–1810-х годов*, Советский писатель, Ленинград 1971, с. 574.

Shubin, Roman. "Metaphizika mirovogo cheloveka v proze Mikhaila Shishkina. Opyt germenevticheskogo analiza." *Znakovyye imena sovremennoy russkoy literatury: Mikhail Shishkin*. Ed. Skotnicka, Anna, Świeży, Janusz. Krakow: Scriptum, 2017. [Шубин, Роман. "Метафизика мирового человека в прозе Михаила Шишкина. Опыт герменевтического анализа." *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин*. Ред. Скотницка, Анна, Свежий, Януш. Краков: Scriptum, 2017].

Władimir Szunikow

SYNCRETYZM/SYNTETYZM JAKO ZASADA ORGANIZACJI  
POWIEŚCI MICHAŁA SZYSZKINA *ZDOBYCIE TWIERDZY IZMAIL*

Streszczenie

W niniejszym artykule poddano analizie powieść *Zdobycie twierdzy Izmail* w aspekcie podstawowych zasad narracji i specyfiki obrazu świata, cechujących autorski styl pisarza. Autor artykułu wskazuje na syntezę różnych jakości dyskursu, a mianowicie form i strategii gatunkowych, modalności wypowiedzi w odniesieniu do sfer „publiczne–intymne”, „sacrum–profanum”, a także zwraca uwagę na splot różnych czasowo realiów i stylistyk, wielokierunkowość komunikacji w czasie gramatycznym, ambiwalencję subiektywnego i obiektywnego dyskursu oraz słowa autentycznego i literackiego, swojego i cudzego. Wszystko to tworzy syntetyczną narrację i określa synkretyczny obraz świata powieści.

Vladimir Shunikov

SYNCRETISM/SYNTHETISM AS CONSTRUCTIVE PRINCIPLE  
OF MIKHAIL SHISHKIN'S NOVEL *THE TAKING OF IZMAIL*

Summary

The present article displays Mikhail Shishkin's novel *The Taking of Izmail* as the text containing the key principles of a narrative and the specific internal world, which determine the author's literary manner. The author demonstrates the synthesis of different discourse characteristics, in particular genre forms and strategies, modes of expression in the relation to "public–intimate", "sacred–profane." In addition, the author attracts attention to the plexus of temporary diverse realities and stylistics, multidirectional communication in grammatical tense, the ambivalence of the subjective and the objective narrative, as well as the authentic and literary, original and borrowed speech. All these forms create a synthetic narrative and determine the syncretic image of the world in the Shishkin's novel.



ТАТЬЯНА КУЧИНА

Ярославский государственный педагогический университет  
им. К.Д. Ушинского, Ярославль

 ORCID 0000-0002-1837-8429

СЫР, ЧАЙКА И ШАПКА-УШАНКА  
В МОТИВНОЙ СТРУКТУРЕ РОМАНА  
МИХАИЛА ШИШКИНА *ВЗЯТИЕ ИЗМАИЛА*

Для описания структуры художественного мира Михаила Шишкина — ввиду ризоматической разветвленности и одновременно неразъемности всех его компонентов — могут быть с равными основаниями выбраны совершенно противоположные стратегии.

С одной стороны, уже в самых ранних рассказах — *Уроке каллиграфии* (1993), например, а затем и в романной прозе — *Взятии Измаила* (1999), *Венерином волосе* (2005), *Письмовнике* (2010) — формируется комплекс мотивов, которые не только станут в прозе Шишкина сквозными, но и будут переходить из текста в текст в определенных связках. Каллиграфические мотивы вписаны не только в *Урок каллиграфии*, но и в *Письмовник* (каллиграфия — увлечение Глазенапа; Володя же на войне попадает в штабные писари); мотивы слепоты (как особого, «потустороннего» зрения) пронизывают не только *Слепого музыканта* (1994), но и *Письмовник*; мотив собирания коллекций (впечатлений, памятных вещей детства, предметных эквивалентов эмоций и переживаний) присутствует и во *Взятии Измаила*, и в *Венерином волосе*, и вновь в *Письмовнике*; мотивы воскресения словом, нераздельности живого и мертвого — вообще во всех названных произведениях, а также в рассказах *Пальто с хлястиком* (2010), *Кастрюля и звездопад* (2012), *Гул затих...*

(2016). Каждый «бродячий» образ–мотив–микросюжет встраивается в заметно разнящиеся сюжетные и нарративные контексты, но при этом сохраняет семантическую автономность. Такие «кристаллические решетки» из нескольких компонентов — классический объект формального или структурного анализа (и опираться в их рассмотрении можно было бы на исследовательские алгоритмы Владимира Проппа<sup>1</sup>, Альжирдаса-Жюльена Греймаса<sup>2</sup> или Юрия Лотмана<sup>3</sup>).

С другой стороны, элементы контекста сохраняют следы контакта со сквозными мотивами — и «мечеными атомами» входят в новые структуры. За счет этого становится возможным бесконечное развертывание и разветвление мотивных цепочек («первоарбуз» с разлетающимися семечками из *Письмовника* — это универсальная метафора для характеристики структуры любого произведения писателя). Описывая особенности мотивного синтаксиса в *Мастере и Маргарите* Михаила Булгакова, Борис Гаспаров формулирует общую закономерность построения подобного рода структур: «[...] опознаваемые мотивные ходы осуществляются по многим направлениям, сложнейшим образом пересекаются; репродукция какого-либо мотива может возникнуть в самых неожиданных местах, в самых неожиданных сочетаниях с другими мотивами»<sup>4</sup>. В прозе Михаила Шишкина действуют те же механизмы: повторяющиеся детали получают статус мотивов, которые эксплицируются в разнообразных комбинациях — мотивных связках (A + B + C; A + C + D + F; B + C + E и т.п.). Текучая фактура подобных нарративов в большей степени открыта для постструктуралистских методик, поскольку мы имеем дело с неиерархичными структурами со множеством горизонтальных внутренних связей и отражений.

Во *Взятии Измаила* авторская техника компоновки мотивов представлена уже в полной мере. В роли мотивов выступают:

— «случайные» детали (шапка-ушанка, кегля, сбитая маятником Фуко, и т.п.);

<sup>1</sup> В.Я. Пропп, *Морфология сказки*, Academia, Ленинград 1928.

<sup>2</sup> А.Ж. Греймас. *Структурная семантика: поиск метода*, пер. Л. Зиминной, Академический проект, Москва 2004.

<sup>3</sup> Ю.М. Лотман, *Об искусстве*, «Искусство — СПб», Санкт-Петербург 1998.

<sup>4</sup> Б.М. Гаспаров, *Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века*, Наука. Издательская фирма «Восточная литература», Москва 1993, с. 32.

— комбинации событий, повторяющиеся в сюжетных линиях разных персонажей: семья, теряющая ребенка, распадается (Николай Александрович и его жена, Михаил Шишкин и Света); мать погибшего или «особенного» ребенка пытается покончить с собой, нуждается в лечении у психиатра (Света, Катя), тяжело больная девушка рождает ребенка, излечивается от болезни — и погибает под колесами автомобиля (рассказ проводника поезда, звучащий в разных сюжетных линиях романа);

— отражающиеся друг в друге судьбы персонажей внутри одной и той же сюжетной линии: мать — учительница, сын — ученик в той школе, где она работает, повзрослевший сын — учитель, приводящий собственного сына в свою школу (сюжетная линия Михаила Шишкина, частично отраженная к тому же в биографии Александра Васильевича).

Для анализа подобных «матричных» структур мы воспользуемся понятиями (инвариантные) темы и (инвариантные) мотивы в том их значении, в каком они приводятся в работах Александра Жолковского и Юрия Щеглова по поэтике выразительности.

Как указывают авторы в приложении к сборнику *Работы по поэтике выразительности*, тема — это «некоторая ценностная установка, с помощью ПВ (приемов выразительности — Т.К.) 'растворенная' в тексте, — семантический инвариант всей совокупности его уровней, фрагментов и иных составляющих»<sup>5</sup>. Тема, по сути, и есть тот «первозлемент», из которого выводится весь художественный текст. В разделе *О порождающем подходе к тематике: поэтика выразительности и современная критическая теория* Юрий Щеглов уточняет:

Соответствия между художественным текстом, с его различными аспектами и деталями, с одной стороны, и темой, с другой, предстают в форме постепенной деривации поверхностных элементов (как-то: событийных последовательностей, персонажей, применяемых в сюжете физических объектов, тропов, ритмических фигур и т. п.) из более глубоких и абстрактных, выводимых, в свою очередь, из исходного конструкта темы<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов, *Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст*, АО Издательская группа «Прогресс», Москва 1996, с. 292.

<sup>6</sup> Там же, с. 24.

В мотивной клавиатуре *Взятия Измаила* отчетливо выделяются шапка-ушанка, велосипед, пьяный солдат, который гонится за мальчиком в лесу (на месте мальчика могут оказываться разные герои: Александр Васильевич, Михаил Шишкин, Мотте), маятник Фуко и падающая кегля, девушка с рыжей косой; есть и «зеркальный» мотив — мальчик, утонувший в полынье, и парный ему образ — немецкой девочки, спасенной из воды русским солдатом по фамилии Мокрецов (кажется, что фамилия герою подобрана явно не без иронии). В рамках данного исследования мы проследим развертывание нескольких мотивных цепочек, в которых опорными компонентами становятся шапка-ушанка, велосипед, сыр и «Чайка», и рассмотрим закономерности мотивной комбинаторики в повествовании. Выбор мотивов определяется двумя факторами — частотностью и значимостью в комплексе романских инвариантных тем.

Прежде всего отметим, что системных семантических связей между отдельными образами-мотивами в романе не наблюдается. Шапка-ушанка с некоторой натяжкой может рассматриваться как национально маркированная деталь из того «сувенирного» ряда, которым уличные зазывалы 1990-х старались привлечь иностранных туристов: шапки-ушанки, командирские часы, матрешки (и в одном из эпизодов мелькает сказочная цитата про шапку-невидимку) — но никаких новых специфических смысловых обертонов она у Шишкина не получает, оставаясь исключительно индивидуальной метой героя. Оказываясь в одном контексте, например, с велосипедом или зайцем, шапка-ушанка не отбрасывает на них никаких семантических «теней». Иными словами, потенциал символизации детали в романе практически не используется. Отсюда — два наблюдения, от которых мы будем отталкиваться в наших дальнейших построениях.

1. «Автономная» семантика мотива не выходит за пределы его предметного, эмпирического значения: велосипед равен велосипеду, рыжая коса — рыжей косе, кегля — кегле, шапка-ушанка — шапке-ушанке. Даже заглавный Измаил значим только в качестве быстро опознаваемого памятью исторического артефакта, известного каждому читателю со школьных уроков (а в романе Измаил и вовсе появляется только как крепость в аттракционе для мышей).

Отсюда:

2. Заметно более высокую значимость получают структурные связи между повторяющимися мотивами и между теми контекстами, в которые они попадают. Мотивная комбинаторика противостоит центробежным силам сюжетных разветвлений, заштопывая временные разрывы и соединяя истории, развертывающиеся в разных хронотопах. Скрытые отражения достраивают каркас того или иного микросюжета и позволяют ему свободно перемещаться из одной сюжетной линии в другую.

Рассмотрим сначала несколько разветвляющихся цепочек мотивов, в которых общим звеном будет являться шапка-ушанка. Впервые упоминание о ней проскальзывает в описании кентавра-китовраса (введение в сюжетную линию Евгения Дмитриевича Д.): городок Юрьев, Михайло-Архангельский монастырь, в бывшем храме — кинотеатр. «Кентавр-китоврас на северной стене западного притвора одет в русский кафтан и шапку-ушанку, в руках булава и заяц, что делает его похожим на княжеского ловчего»<sup>7</sup>. В этом описании обращает на себя внимание театральность наряда Китовраса: если заяц в руках был стандартным элементом канонического изображения, то голову по традиции венчала корона — у Шишкина же китоврас напоминает ряженого на святках.

Комбинация из шапки-ушанки и зайца появится еще раз — но уже в сюжетной линии Михаила Шишкина:

На скамейке сидела какая-то помойная старуха, закутанная в синий рабочий халат, заляпанный краской, в разорванных кроссовках, в засаленной шапке-ушанке. У нее не было зубов. Руки тряслись. Волосы были совсем не рыжие, а фиолетовые от неона уличного фонаря. Она стала говорить, что [...] попала в очень трудное положение и ей нужны сейчас, чтобы спасти свою жизнь и жизнь ее дочки — она протягивала мне измятую, разорванную и снова склеенную скочем фотографию, с которой на меня смотрел карапуз с зайкой в обнимку — деньги, много денег, и она просит, умоляет меня достать их для нее, занять у кого-нибудь, если у меня нет (с. 387).

Дочитав до этого фрагмента (а это почти финал *Взятия Измаила*), мы вряд ли уже вспомним китовраса с зайцем, но в нарративной структуре романа этот мотивный повтор — способ не

<sup>7</sup> М.П. Шишкин, *Взятие Измаила*, Вагриус, Москва 2006, с. 125. Далее все ссылки на роман приводятся по этому изданию в скобках после соответствующей цитаты.

только преодолеть временные зияния между сюжетными линиями, но и закольцевать истории двух героев (Евгения Дмитриевича Д. и Михаила Павловича Шишкина), встроив в текст линию Мотте — которому, в свою очередь, тоже предстоит встретиться со «старухой, закутанной в синий рабочий халат, заляпанный краской, в разорванных кроссовках, в засаленной шапке-ушанке и твердившей без конца о какой-то заоблачной руке» (с. 186). Этот эпизод — не что иное, как дубль к финальной части истории Мотте, которого судят за «неоказание помощи земцу Д., истекавшему кровью в городском саду» (с. 125) — а происходит дело в городке Юрьеве, где на стене Георгиевского собора красуется тот самый китоврас с булавой и зайцем. Начинается история Мотте (пока еще М.) как пример в лекции Александра Васильевича (он рассказывает о разбойных нападениях), а продолжается в середине романа как автономная сюжетная линия — и надстраивается еще одной деталью, которая затем получит рифму в сюжетной линии Михаила Шишкина. А именно:

Мотте обернулся. К нему, размахивая руками, ковыляла какая-то старуха, закутанная в синий рабочий халат, заляпанный краской, в разорванных кроссовках, в засаленной шапке-ушанке. [...] Он подошел к ней. Старуха, тяжело дыша, задыхаясь, бормотала что-то невнятное о руке из неба, о луне, о гусях-великанах, которых везли куда-то на платформах по железной дороге (с. 219).

Прямых сюжетных оснований для появления гусей в этом фрагменте нет, однако в развертывании мотивной ткани они необходимы: гуси напомнят о себе гоготом в сцене приезда Михаила Шишкина в Кировскую область к Сергею Мокрецову. Иными словами, в комбинации шапка-ушанка + заяц + беззубая старуха средний компонент становится вариативным: зайцы заменяются гусями (а в роли беззубой старухи оказываются другие несостоявшиеся клиенты стоматолога).

Из избы выбежали несколько человек в телогрейках и ушанках. Меня потащили, отнимая сумку, в дом.

В комнате, обклеенной графиками и плакатами, какой-то щуплый человек с лицом, как жеваная бумага, наверно, их начальник, ослабившись и клацая остатками черных зубов, подталкивал ко мне такого же щуплого, с таким же изжеванным лицом и с такими же черными зубами. При этом что-то тараторил, прикусывая окончания, так что я скорее догадывался, чем понимал. Наверно, он хотел сказать:

## СЫР, ЧАЙКА И ШАПКА-УШАНКА...

— Вот он, наш герой! Серега, не робей! Корреспондент тебя не съест!  
Все гоготали (с. 330).

Подстановка гусей на место зайца — маркер стилистического сдвига: таинственная, «готическая» (ночь, небо, луна, заоблачная рука) история, приключившаяся с Мотте, переносится из мира высокой трагедии в мир профанный (советская действительность конца 1970-х — начала 1980-х) и прочитывается теперь едва ли не как абсурдистский сюжет в хармсовском духе. Впрочем, пародийный ремейк — тоже форма мотивных отражений.

В сюжетной линии Михаила Шишкина «старуха» в рваных кроссовках — это его бывшая подруга времен юности, девушка с медными волосами. Прежде чем обзавестись шапкой-ушанкой, она была обладательницей велосипеда — а мотивная связка велосипед + шапка-ушанка в финале будет встроена в сюжет автобиографического героя: он едет в электричке, направляющейся в Зойцах (и здесь нас не покидает ощущение, что швейцарский топоним Зойцах подбирался по созвучию с вычтенным из мотивной связки зайцем, от которого осталась одна только фонетическая тень), и то ли видит сон, то ли погружается в воспоминание из детства (в котором пытается удрать на велосипеде от пьяного солдата). Однако вернемся к исходной комбинации мотивов.

Девушку с рыжими волосами Михаил Шишкин—персонаж вспоминает, как раз отправляясь на встречу с позвонившей ему «старухой». Контекст воспоминания — герой еще состоит в браке со Светой, и о звонке ему сообщает именно она. Воспоминание сюжетно не мотивировано — просто читателю сообщают, что «тогда, в Опалихе, сломался велосипед, и мне пришлось тащить его чуть ли не на себе, а она, эта девушка, которая ждала меня теперь у метро, укатила на моем вперед и остановилась на пригорке, закрыв юбкой грозу» (с. 387).

Второй раз образ рыжеволосой девушки возникает как будто бы в разговоре с Франческой: «Я водил через крышу в театр своих друзей. И одну девушку, у которой была длинная рыжая коса. Там, на крыше, она обматывалась косой, как шарфом, чтобы не мешалась [...] Мне было 17 лет, Франческа» (с. 377).

Однако комбинация из велосипеда, грозы и рыжеволосой девушки в романе уже встречалась — в сюжетной линии Мот-

те; про девушку дополнительно известно, что она изучала латынь, однако «каждый раз занятие заканчивалось одним и тем же» (с. 199): «Там, в клеверном поле, она поджидала меня на пригорке, перегородив велосипедом дорогу и закрыв юбкой напозавшую грозу» (с. 200). В старухе в синем рабочем халате мелькнет тот образ, что Мотте боится опознать, — девушка с велосипедом из его студенческой молодости. И эта психологическая деталь (страх узнавания) повторится — с явным эмоциональным крещендо — в сюжетной линии Александра Васильевича.

Несколько раз Гиперида будут расспрашивать о девушке с велосипедом перед грозовым небом — и несколько раз Александр Васильевич будет отвечать: «Нет, афиняне, про ту девушку я ничего не хочу рассказывать даже вам» (с. 251). Воспоминание о ней будет преследовать его постоянно: когда он еще только собирался сделать предложение Кате (девушка на харьковском перроне; с. 195), когда он начал совместную жизнь с Ларисой Сергеевной («я намотал прядь ее волос на свой мизинец — как когда-то много лет назад с одной рыжеволосой девушкой», с. 324).

Однако если вычесть из только что рассмотренного комплекта мотивов велосипед — рыжеволосая девушка окажется посетительницей Исаакиевского собора с маятником Фуко (поскольку речь о студенческих каникулах и поездке в Ленинград, напрашивается предположение, что это сюжетная линия Михаила Шишкина). И вместе с девушкой герой отправляется на спектакль, на котором все чихают и кашляют (первоначально спектакль не назван, но контекст романа подсказывает, что это должна быть постановка *Чайки* гастролирующим МХТ).

Мы ездили с ней на студенческие февральские каникулы в Ленинград. Ледяной ветер — невозможно было перейти по мосту Неву. Вечером ходили в театр, и там все чихали и кашляли, и в зале, и на сцене [...] В Исаакиевском она сказала про маятник Фуко: «Все это чужь! Земля держится на слонах, китах и черепахе» (с. 196).

Маятник Фуко и постановка чеховской *Чайки* станут дополнительными точками фокусировки мотивов — при том, что отдельные вновь эксплицированные мотивы будут развернуты только в последующих произведениях Шишкина<sup>8</sup>. Пока же по-

<sup>8</sup> В частности, во *Взятии Измаила* впервые появится мотив воскрешения отца — в эпизоде посещения Исаакиевского собора:

втор мотива возникает в реплике «афинян», обращенной к Гипериду: «Нужно объяснить этой дурехе, что земля держится на трех китах, они — на слонах, а те, в свою очередь, балансируют, сцепившись хоботами, на черепахе, которая раздавила панцирем кусочек сыра» (с. 246).

Сыр приводит в действие новые мотивные цепочки. Прежде всего это аттракцион «взятие Измаила», придуманный сыном-подростком Ларисы Сергеевны: мыши, взобравшиеся на башню, тянут за веревочку, поднимая вместо турецкого русский флаг, а секрет «управляемости» мышей — в сыре [«Там везде будут кусочки сыра! А вы как думали?! Все дело в сыре!» (с. 320)]. Следующая экспликация этого мотива — совместная фотография Михаила Шишкина с отцом: фотограф — девушка с мальчишеской стрижкой (и это не может не напомнить о сыне-подростке Ларисы Сергеевны) — заметив скованность и напряженность «моделей», просит их сказать «сыр». Мотивная связка сыра и захваченной крепости тоже повторится в этом фрагменте: Михаил Шишкин спустя годы разглядывает фотографию («Мы с отцом сидим, касаясь мочками ушей, и каждый с сыром во рту», с. 414) и вспоминает любимую присказку отца: «Эту жизнь, Мишка, нужно брать, как крепость!» (с. 414). Комбинация сыр + крепость (Измаил) + отец (Александр Васильевич видит «воскресшего» отца в Исаакиевском соборе, для Михаила Шишкина отец оживает на давней фотографии) не только отражает друг в друге сюжетные линии разных героев, но и маркирует важнейшие инвариантные темы прозы Шишкина — слитности прошлого и будущего, видимого и невидимого, наконец, жизни и смерти.

---

«В толпе, окружившей одного из экскурсоводов, я увидел вдруг отца — не поверил своим глазам — так был похож на него один крепкий старик [...]

— Кто это? — спросила Лариса Сергеевна.

— Это мой отец воскрес, — усмехнулся я» (с. 325).

Мотив встречи с воскресшим отцом повторится через несколько лет в рассказе *Кастрюля и звездопад*:

«И тут я встретил моего отца. Он шел мне навстречу с рюкзаком за плечами, в крепких горных ботинках, загорелый, здоровый, молодой. Это был мой отец, но он был не таким, каким я знал его перед смертью [...] То, что мой отец заговорил со мной по-швейцарски, вернуло меня к реальности. Разумеется, этот молодой человек [...] никак не мог быть моим отцом, сгоревшим в московском крематории в своей форме моряка столько лет назад» (М.П. Шишкин, *Пальто с хлястиком*, Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, Москва 2017, с. 306).

Выбирая для ремингтонистки Александра Васильевича имя Лариса (означающее «чайка»), Шишкин задает еще один мотивный вектор повествования. Реализованной метафорой «воскрешения» словом становится описание спектакля Художественного театра, на который отправляются герои. Смотрят они чеховскую *Чайку*:

Тригорин с самого первого действия чихал и сморкался, а к финалу и Дорн зачихал [...]. И когда в походной аптечке что-то лопнуло, и Дорн, перелистывая журнал, сказал Тригорину, что это Константин Гаврилович застрелился, он опять чихнул, и даже когда занавес опустился, со сцены еще доносилось приглушенное бархатом чихание и кашель» (с. 323).

Соединение сюжетного самоубийства Треплева и ежевечернего воскрешения героя на театральной сцене, прекращение жизненного движения и его неостановимость (перелистывание журнала и непрекращающийся кашель подчеркивают процессуальность происходящего) достраивается в контексте романа Шишкина коннотациями неизбежного ухода и обязательного возвращения, непоправимости и возможности все повторить.

Отдаленным эхом мотив чайки возникнет в романе еще раз — в сюжетной линии Михаила Шишкина и его рыжеволосой подруги. Встреча с бывшим одноклассником — мимолетный эпизод, занимающий не больше четверти страницы, — завершается вишнеткой, призванной стать «омонимической» рифмой к рассмотренному театральному эпизоду, связанному с пьесой Чехова.

Домой он отвез меня на «Чайке», самой что ни на есть генеральской, сверкающей. Я спросил:

— Леня, а «Чайка»-то зачем?

Он засмеялся, пожал плечами:

— Считаю, что это просто вальс-каприз! (с. 386).

Сюжетно никак не мотивированная подробность действительно могла бы восприниматься как авторский каприз, если бы не соседство с упоминанием о девушке с косой, медной на солнце: читатель оказывается на «перекрестке» нескольких сюжетных линий, ведущих из Петербурга в Москву и соединяющих Исаакиевский собор (с маятником Фуко) и Художественный театр (с чеховской *Чайкой*), а кегля, подобранная и поставленная на место Ларисой Сергеевной, вновь и вновь отлетает к ногам рыжеволосой девушки.

Кстати, довольно скоро персонаж Михаил Шишкин переедет в Москве с «Пушки» (станция метро Пушкинская) на улицу Чехова — и смена квартиры, как мы понимаем, уже предопределена всеми предшествующими нарративными обстоятельствами (а вот переезд, скажем, на метро Тургеневская или на Гоголевский бульвар воспринимался бы как нарушение повествовательных норм).

Отслеживать движение мотивных цепочек во *Взятии Измаила* можно было бы и дальше — но общие принципы их возникновения и функционирования уже можно охарактеризовать. Инвариантные темы (слитности, нераздельности жизни и смерти, прошлого и будущего, видимого и невидимого и т.д.) получают реализацию в мотивной комбинаторике. Постоянные и переменные величины в мотивных связках — понятие относительное, поскольку набор из шапки-ушанки, велосипеда, рыжеволосой девушки, пьяного солдата, зайца и *Чайки* может быть эксплицирован парами или тройками элементов в самых разных сочетаниях: шапка-ушанка + велосипед, шапка-ушанка + заяц, велосипед + рыжеволосая девушка, рыжеволосая девушка + *Чайка*. Очевидно, что все мотивные нити вплетены в повествовательный узор так, чтобы удерживать узелками-пересечениями разные сюжетные линии, которые разворачиваются в разных, не соприкасающихся друг с другом пространственно-временных локациях. Семантическое мерцание мотивов (*Чайка* как пьеса Чехова и модель автомобиля; сыр для дрессированных мышей и сыр-cheese как речевой жест) создает дополнительные валентности для образования новых мотивных связей (и позволяет избавить необходимые нарративные повторы от монотонности). На языке самого Шишкина эти приемы мотивной организации текста сформулированы так: «Вы переходите в вашего сына, он еще в кого-то, я перехожу в вас, вы в меня, все во всех. Они смотришь. Мы поете. Ты едим. Вы люблю. Она умер. Я, ты, вы — какая разница! Пифагор из Самоса даже в лае собаки узнал голос умершего друга» (с. 141–142).

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Gasparov, Boris. *Literaturnye leitmotivy. Oчерki po russkoi literature XX veka*. Moskva: Nauka. Izdatel'skaya firma "Vostochnaya literatura", 1993 [Гаспаров, Борис. *Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века*. Москва: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993].
- Greimas, Al'girdas. *Strukturnaya semantika: poisk metoda*. Perevod s frantsuzskogo L. Zimina, Moskva: Akademicheskii proekt, 2004 [Греймас, Альгирдас. *Структурная семантика: поиск метода*. Перевод с французского Л. Зиминой, Москва: Академический проект, 2004].
- Zholkovskii, Aleksandr, and Shcheglov, Yurii. *Raboty po poetike vyrazitel'nosti: Invarianty — Tema — Priemy — Tekst*. Moskva: AO Izdatel'skaya grupa «Progress», 1996 [Жолковский, Александр, Щеглов, Юрий. *Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст*. Москва: АО Издательская группа «Прогресс», 1996].
- Lotman, Yurii. *Ob iskusstve*. Sankt-Peterburg: "Iskusstvo — SPB", 1998 [Лотман, Юрий. *Об искусстве*. Санкт-Петербург: "Искусство — СПб", 1998].
- Propp, Vladimir. *Morfologiya skazki*. Leningrad: Academia, 1928 [Пропп, Владимир. *Морфология сказки*. Ленинград: Academia, 1928].
- Shishkin, Mikhail. *Vzyatie Izmaila*. Moskva: Vagrius, 2006 [Шишкин, Михаил. *Взятие Измаила*. Москва: Вагриус, 2006].
- Shishkin, Mikhail. *Pal'to s khlyastikom: korotkaya proza, esse*. Moskva: Izdatel'stvo AST: Redaktsiya Eleny Shubinoi, 2017 [Шишкин, Михаил. *Пальто с хлястиком: короткая проза, эссе*. Москва: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017].

Tatiana Kuczina

SER, MEWA I CZAPKA USZANKA W STRUKTURZE MOTYWÓW  
POWIEŚCI MICHAŁA SZYSZKINA ZDOBYCIE TWIERDZY IZMAIŁ

Streszczenie

Artykuł zawiera analizę występowania i konfiguracji w powieści Michała Szyszkina *Zdobycie twierdzy Izmaïł* łańcuchów motywów, w których kluczowymi elementami są tak różne obrazy, jak czapka uszanka, rower, ser, *Mewa*, zając, twierdza i kilka innych. Sieć motywów służy eksplikacji inwariantnych tematów w twórczości Szyszkina (jedność życia i śmierci, przeszłości i przyszłości, widzialnego i niewidzialnego). Zestaw motywów prezentuje wariantywnie kombinacje (czapka uszanka+rower, czapka-uszanka+zając, ser+rudowłosa dziewczyna, rudowłosa dziewczyna+Czajka), przy czym semantyczne oscylowanie motywów (*Czajka* jako sztuka Czechowa i model samochodu, ser dla tresowanych myszy i ser-cheese jako akt mowy) daje dodatkowe możliwości tworzenia nowych związków motywów. W ten sposób kombinatoryka motywów przeciwdziała odśrodkowym siłom rozgałęzień tematów, scala luki chronologiczne i łączy historie rozgrywające się w różnych czasowo-przestrzennych lokalizacjach. Ukryte odbicia dopełniają konstrukcję poszczególnych mikrotematów i pozwalają im swobodnie przemieszczać się od jednej linii tematycznej do drugiej.

## СЫР, ЧАЙКА И ШАПКА-УШАНКА...

Tatiana Kuchina

### CHEESE, *SEAGULL* AND EAR-FLAP CAP WITHIN THE MOTIVE STRUCTURE OF M. SHISHKIN'S NOVEL *THE TAKING OF IZMAIL*

#### Summary

The article investigates emergence and development of motive rows, in which the author employs as emotive rows such heterogeneous components as an ear-flap cap, a bicycle, cheese, *Seagull*, a hare, a fortress, as well as others. This motive net series as an explication of Shishkin's all-round invariant themes, such as cohesion of life and death, of the past and the present, of things visible and invisible. This motive set is offered in variable combinations (the ear-flap cap plus the bicycle, the ear-flap cap plus the hare, the bicycle plus the red-haired girl, the red-haired girl plus the "Seagull", the semantic twinkling of motives (*Seagull* as Chekhov's play and as a car's brand, cheese for tamed mice and "Cheese!" in photographers' argot) creating additional valences for forming up of new motive ties. In this way motive combinatorics opposes centrifugal forces of plot bifurcations, mending chronological gaps and uniting stories which develop in different dimensional and temporal localities. Hidden reflections help build up the framework of this or that microplot and allow it to freely shift from one plot to another.



ЮЛИЯ БРЮХАНОВА

Иркутский государственный университет

 ORCID 0000-0002-4675-9077

## МОТИВ БОЛЕЗНИ В РОМАНЕ МИХАИЛА ШИШКИНА *ВЗЯТИЕ ИЗМАИЛА*

Внимание литературному термину «мотив» и алгоритму мотивного анализа уделяется во многих литературоведческих исследованиях (в работах Валерия Игоревича Тюпы и Елены Константиновны Ромодановской<sup>1</sup>, Валентина Евгеньевича Хализева<sup>2</sup>, Игоря Витальевича Силантьева<sup>3</sup> и др.). Суммируя важнейшие тезисы современного научного дискурса, мы, опираясь прежде всего на характеристику Валентина Хализева, понимаем мотив как компонент произведений, обладающий семантической насыщенностью, отличающийся повторяемостью и функционирующий на разных уровнях: идейно-тематическом, сюжетном, повествовательном, пространственно-временном, персонажном и т. д.

Система мотивов в творчестве Михаила Шишкина – далеко не новый предмет изучения. Так, Светлана Николаевна Лапова в своем диссертационном исследовании *Поэтика Михаила Шишкина: система мотивов и повествовательные страте-*

<sup>1</sup> В.И. Тюпа, Е.К. Ромодановская, *Словарь мотивов как научная проблема* // В. И. Тюпа (ред.), *Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы*, вып. 1: *От сюжета к мотиву*, Институт филологии СО РАН, Новосибирск 1996, с. 3–15.

<sup>2</sup> В.Е. Хализев, *Теория литературы*, Высшая школа, Москва 2004, с. 279–283.

<sup>3</sup> И.В. Силантьев, *Мотив как проблема нарратологии* // «Критика и семиотика», 2002, Вып. 5, с. 32–60; И.В. Силантьев, *Поэтика мотива*, Языки славянской культуры, Москва 2004.

гии (Пермь, 2012)<sup>4</sup> выделяет систему иерархически выстроенных мотивов в творчестве писателя. К первому уровню она относит повествовательные мотивы (рождения, болезни, смерти, вины, искупления, разлуки и т. п.), ко второму — концептуализирующие мотивы любви и слова, а к третьему — мотив воскрешения, замыкающий на себе первые два уровня. В общем виде эта концепция может быть принята при анализе творчества Михаила Шишкина, однако не все тезисы оказываются бесспорными. Так, например, Анна Скотницка уточняет, что мотив смерти у прозаика имеет не меньшую семантическую наполненность, чем мотив воскрешения. Трудно не согласиться с ее утверждением, что смерть является «стимулом к рефлексии и к поступкам»<sup>5</sup> у героев романов Шишкина. Однако, безусловно, мотив реализуется только в системе, поэтому говорить о втором и третьем уровне мотивной структуры (с точки зрения Светланы Николаевны Лашовой) невозможно без рассмотрения всей целостности повествовательных мотивов. Этим продиктовано наше внимание к мотиву болезни в романе Михаила Шишкина *Взятие Измаила*, анализ которого станет одним из этапов на пути изучения всей системы мотивов в прозе писателя.

Рак желудка, венерические заболевания, желтуха, грудница, рахит, микромелия, чесотка — вот только самый приблизительный список болезней, упоминаемых в романе Шишкина *Взятие Измаила*. Болеют дети, болеют женщины, болеют мужчины. В художественном тексте болезнь может восприниматься как явление динамическое и одновременно как статичное. Это объясняется тем, что, с одной стороны, болезнь процессуальна, она протекает, в ходе болезни выделяются разные этапы (первые симптомы, ухудшение, осложнение, ремиссия и т. д.). У любой болезни есть начало и конец (выздоровление или смертельный исход). С другой стороны, болезнь может восприниматься как состояние, если речь идет о хронических заболеваниях или об

<sup>4</sup> С.Н. Лашова, *Поэтика Михаила Шишкина: система мотивов и повествовательные стратегии*, автореф. на соиск. уч. степени канд. филол. наук, Пермский государственный национальный исследовательский университет, Пермь 2012, [http://www.psu.ru/files/docs/autoreferaty/2012/Lashova\\_22\\_03\\_12.pdf](http://www.psu.ru/files/docs/autoreferaty/2012/Lashova_22_03_12.pdf) (23.06.2019).

<sup>5</sup> А. Скотницка, *Мотив ребенка и семьи в прозе Михаила Шишкина. Постановка вопроса* // «Уральский филологический вестник. Сер. Русская литература XX–XXI веков: направления и течения», Екатеринбург 2014, вып. 4, с. 78.

отклонениях от нормы в виду врожденных патологий или физических увечий. В этом случае болезнь становится частью существования не только больного, но и всех тех, кто с ним связан. Она влияет на поведение, на восприятие мира, на отношения между людьми. В романе Шишкина такое состояние болезни оказывается для многих героев испытанием, но испытанием не своей внутренней, нравственной прочности, а испытанием доверия или недоверия жизни.

На уровне системы персонажей мотив болезни во *Взятии Измаила* чаще всего связан с женщинами и детьми. Уже первая любовная связь, описываемая Александром Васильевичем в своем жизненном повествовании, имеет горький привкус болезни. Мучается Ольга Вениаминовна, любовница героя: «И болезнь тяжка зело, яко бытии ей близ смерти»<sup>6</sup>. Шишкин органично инкорпорирует в свой текст цитаты из памятника древнерусской литературы XVII века — *Повести о Савве Грудцыне*. Однако цитирование это вольное, так как в оригинальном тексте болен главный герой, он, а не она, да и другие цитаты, оказавшиеся в новом контексте, утрачивают свою изначальную семантическую заданность. Так, речи беса из *Повести о Савве Грудцыне*, переданные больной страдающей женщине в романе Шишкина, не имеют ни оттенка лукавства.

Стилистическая игра с контекстом древнерусской литературы дает немаловажное уточнение в характеристике мотива болезни, а именно: снимается восприятие болезни как мотивированной некой внешней силой. Мотив недуга в средневековой литературе связан с расплатой за грехи, но эта концепция не работает в художественном мире романа Шишкина. Иностранцем кажется и восприятие болезни как возможности проявиться силе разума человека и его научного потенциала, что было характерно для эпохи Возрождения и эпохи Просвещения. Мотив болезни у Шишкина не скрывает под собой никакой «идеологической» основы. Болезнь есть не что иное, как неотъемлемое свойство жизни. Она, как это ни парадоксально звучит, становится индикатором человеческой способности выстоять — или победить, уточняя «военную» метафору, вынесенную в название романа. Недаром один из главных героев — Александр Васильевич — является тезкой российского полководца, да и заглавие произведе-

<sup>6</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила*, Вагриус, Москва 2006, с. 67.

дения недвусмысленно программирует читательское восприятие. Интересно, что Суворов в детстве был очень болезненным ребенком, поэтому его жизнь можно без труда рассматривать как метафору взятия неприступной крепости, реализовавшуюся в конкретном историческом событии.

С точки зрения связи с сюжетной организацией текста, лучше всего мотив болезни реализуется в сюжетной линии Александра Васильевича и его жены Екатерины. Повествование их семейной жизни, можно сказать, задается обозначенным мотивом. Краткая история семьи (или история болезни) такова: Александр Васильевич делает предложение Екатерине, которая в то время оканчивала медицинский курс. Перед самой свадьбой Александр Васильевич заражается венерической болезнью. Нескладывающиеся отношения внутри семьи ведут к конфликту. После изнасилования героем своей жены у них рождается девочка «совершенно морковного цвета от родовой желтухи»<sup>7</sup>. У Екатерины осложнения после родов, грудница. Со временем становится ясно, что у девочки врожденная патология развития. На фоне всех этих событий Екатерина пытается несколько раз покончить жизнь самоубийством, и в итоге Александр Васильевич оставляет ее в частной психиатрической клинике.

Женщины в романе *Взятие Измаила* вообще оказываются более уязвимыми для болезни, чем мужчины, и не только в физическом плане, но в моральном и психическом (недаром запараллелены сюжетные линии Екатерины и Светланы).

Функционально мотив болезни задает движение также в повествовании о Евгении Борисовиче Д. и его жене Марии Дмитриевне. В ночь перед их свадьбой Марию увозят в больницу с разболевшимся зубом, а позже, после некоторого времени совместной жизни, у нее случается выкидыш и становится ясно, что иметь детей она уже не сможет. Спустя много лет, когда Мария Дмитриевна со своим мужем живет на метеорологической станции среди самоедов, ей приходится ухаживать за больным Евгением Борисовичем:

Зимой Мария Дмитриевна возила его в город на операцию, и вот с тех пор он ходит с катетером, вставленным через дырочку в животе прямо в мочевой пузырь, и с бутылочкой в пришитом к штанам кармане, куда сте-

<sup>7</sup> Там же, с. 282.

кает моча. Запах окутывает его, как облачко. Впрочем, у него и с головой не все в порядке<sup>8</sup>.

Роль мотива болезни в развитии сюжета очевидна. Однако целостную семантическую наполненность данного мотива можно выявить только при анализе его функционирования на разных уровнях. Кроме сюжетного, большое значение в раскрытии мотивной организации имеет идейно-тематический уровень и система персонажей. Уровень субъектной организации действующих лиц романа очевидно связывает мотив болезни с образом ребенка. Речь идет, прежде всего, о линии Александра Васильевича и его жены, чью жизнь коренным образом меняет рождение дочери с отклонением в развитии. Также следует упомянуть о Мотте и Марии Дмитриевне, чье существование (хотя бы на время) наполняет смыслом мальчик Сереженька, сын женщины-самоедки, случайно оказавшийся для них родным и близким. Забота о нем, в особенности когда у мальчика случился жар, сближает героев как никогда ранее. И, конечно, запоминается волнение героя-рассказчика за своего сына Олежку, который много и часто болел: «У детей температура подскакивает в одно мгновение — еще только что играл на ковре, вдруг хлоп на бок — почти 40 градусов»<sup>9</sup>.

Интересно, что тяжелое переживание болезни не столько в физическом, сколько в моральном плане характеризует именно взрослых персонажей. Что творится в голове у Анечки, остается за границами повествовательной структуры, однако то, что доступно читателю, исключает ее переживания по поводу своего недуга. Она его просто-напросто не осознает. И Олежка, как только падает температура, готов к игре и открытию нового, даже если он находится в больничной палате.

Взрослые люди, как правило, стремятся отстраниться от болезни, отвлечься от нее — им нужно успокоение (заснуть, забыть). Так, Александр Васильевич, навещавший в больнице Ольгу Вениаминовну, советует ей уснуть. Ребенок же выбирает другое средство: сын героя-рассказчика во время болезни начинает играть в больницу и усердно лечить мух, оживляя их в результате своих экспериментов. Но в то же время это не мешало проявляться приступам детской жестокости по отноше-

<sup>8</sup> Там же, с. 202.

<sup>9</sup> Там же, с. 234.

нию к другим насекомым. В юном сознании наиболее непосредственно проявляется амбивалентность жизни и смерти, что не утверждает никакого нравственно-оценочного тезиса, а являет собой естественное, неотрефлексированное восприятие жизни. Взрослый прячется от жизни, которой боится, и от смерти, которой боится еще больше. Болезнь воспринимается им, как правило, как пограничная ситуация (в терминологии философской концепции Карла Ясперса). В то время как для ребенка болезнь связана с тем, что происходит в жизни, а не с тем, что должно выйти за ее пределы. Она даже может быть защитной реакцией организма, своеобразным барьером между миром внешним и миром внутренним. Так, в детстве, как вспоминает Александр Васильевич, он узнал (ему так казалось) страшную тайну о том, что его мать не родная ему, и после этого у него случился жар и озноб. Внимание родителей к больному ребенку компенсировало его душевную травму хотя бы на какое-то время, поддерживая гармонию и привычный уклад жизни.

Если говорить о системе персонажей и проявлении в ней мотива болезни, то интересно, что во *Взятии Измаила*, учитывая высокую концентрацию упоминаний болезней на каждую страницу текста, очень маленькая роль отводится врачам. Они оказываются персонажами второстепенными, не запоминающимися и ни на что не влияющими. Единственным исключением является Соловьев, окончивший курс вместе с Катей — будущей женой Александра Васильевича. Однако он включается в эту сюжетную линию скорее не как врач, а как «соперник» и предатель. Именно он, нарушив клятву Гиппократата и раскрыв врачебную тайну, рассказывает Екатерине о «нехорошем» заболевании ее мужа. В остальных случаях, как правило, врачи остаются безымянными, с маловыразительными портретными характеристиками (если таковые имеются вообще).

К этому добавляется еще одна деталь: в романе *Взятие Измаила* (как, впрочем, и в других романах Михаила Шишкина) исход болезни не зависит напрямую от лечения (по крайней мере, в повествовании это не указано). Проводится лечение или нет, обращаются персонажи к квалифицированной медицинской помощи или к народным средствам — большого значения не имеет. Здесь срабатывают другие принципы. Человек, как правило, не может повлиять на ход болезни, но важно то, что он предпримет в этой ситуации, как он будет вести себя: и по отношению к себе,

и по отношению к другим людям. Именно в момент боли, жара, озноба болезнь концентрирует в себе жизненные силы, не столь, быть может, заметные в обычном течении будней.

Похожую функцию в романе выполняет и другой мотив — мотив рождения. Рождение ребенка, так же, как и болезненное состояние, — это пограничная ситуация. И то и другое ассоциируется со страданием и болью. Не случайно Франческа, жена героя-рассказчика, рождает в той же больнице, где провела год после аварии, в которой получила шестнадцать переломов: «Твой любимый человек умер сразу, в машине. Я потом только сообразил, что именно в этой больнице ты провела тогда год»<sup>10</sup>. Это именно больница, а не родильный дом. И все описываемое встраивается в контекст мотива болезни: «Тебе колют обезболивающее. Вставляют иглу в позвоночник»<sup>11</sup>; «Так странно видеть, как разрезают и отворачивают зажимами кожу, которую целовал»<sup>12</sup>; «Смотрел, как прозрачная нитка стягивает ткани, как шланг отсасывает, урча, из раны кровь»<sup>13</sup>. Но акцент у Шишкина сделан не на физиологичности, не на теме боли и страдания, а на том, что и рождение ребенка, и преодоление болезни — это диалог с жизнью.

Утверждение болезни не как отклонения от жизненной нормы, а напротив, как безусловного (хоть и не желательного) ее атрибута, проявляется не только напрямую в развитии сюжета и в системе персонажей, но в том числе косвенно, через описание пространственно-временных координат.

Когда в день свадьбы Александра Васильевича с Екатериной мы видим даму «с базедовой болезнью, пришедшей по поводу неправильных счетов из кондитерской» и «тяжелые, ноябрьские облака, тоже будто больные базедкой»<sup>14</sup>, то в данном случае мы не можем говорить о психологизме, связанном с раскрытием внутреннего мира героя. Между пейзажной зарисовкой и портретной характеристикой нет причинно-следственных отношений, обуславливаются эти художественные элементы не последовательной, а параллельной связью: одно не предопределяет второе, но оба элемента восходят к общему мотиву болезни.

<sup>10</sup> Там же, с. 419.

<sup>11</sup> Там же, с. 421.

<sup>12</sup> Там же, с. 423.

<sup>13</sup> Там же, с. 424.

<sup>14</sup> Там же, с. 264.

Описание времени также в некоторых эпизодах раскрывается в указанном мотивном ключе. Одна из героинь показала на одном из допросов, что «знала Д. давно, уже несколько комариных лет и гриппозных зим»<sup>15</sup>. Устойчивый оборот «сколько лет, сколько зим», выражающий эмоциональное восклицание о неожиданной и, как правило, приятной встрече, здесь трансформируется во фразу, где временной контекст тесно переплетается с пространственным обозначением (введенным за счет определений «комариный» и «гриппозный»), создавая целостную хронологическую структуру. Важно, что эта фраза не является метафорой большого времени, болезненных перемен; это выражение, задающее константную характеристику, безоценочную по отношению к историческим, социальным, культурным или иным условиям.

Мотив болезни как характеристика неизменного, константного хронотопа реализуется и в другом примере. В романе слово в слово повторяется описание гастролей Художественного театра, который давал *Чайку*:

По городу шла простуда, и в зале то здесь, то там без конца кашляли, чихали, сморкались. И Тригорин с самого первого действия чихал и сморкался, а к финалу и Дорн зачихал. [...] и даже когда занавес опустился, со сцены еще доносились приглушенные бархатом чихание и кашель<sup>16</sup>.

К какой сюжетной линии имеет отношение первое или второе упоминание данного фрагмента, не имеет значения. Весомость силы слова для Шишкина такова, что оно проявляет свою самоценность несмотря на «авторство»: будь то Чехов — Шишкин — Тригорин — Александр Васильевич — или кто-то еще. Важно то, что это слово зафиксировано в письменной речи, которая, по Шишкину, не может быть присвоена конкретному субъекту (что, в частности, является одним из аргументов у исследователей, относящих тексты Шишкина к постмодернистскому направлению, но, как отмечает Марина Петровна Абашева, Шишкин «принадлежит постмодернизму не идеологически, а стилистически»<sup>17</sup>).

<sup>15</sup> Там же, с. 160.

<sup>16</sup> Там же, с. 249, с. 323.

<sup>17</sup> М. Абашева, *Функция первичных речевых жанров в прозе Михаила Шишкина* // А. Скотница, Я. Свежи (ред.), *Знаковые имена современной русской литературы. Михаил Шишкин*, Scriptum, Краков 2017, с. 120.

Слово для Шишкина — это более чем просто материал или средство выражения мысли. Оно делает невидимое видимым, забытое осязаемым, исчезнувшее действительным. Воскрешение в слове реальнее всего остального в мире. Слово соединяет несоединимое: «Покойный родился...»<sup>18</sup>, — и возникает новый цикл бытия. Поэтому окончательное осознание своей болезни случается у многих персонажей только после того, как ей находят точное слово — ставят диагноз и закрепляют его на бумаге. В романе читаем:

То, чего боялась, в чем в последнее время не сомневалась, с чем смирилась и в чем даже пыталась найти какую-то необъяснимую горькую сладость, превратилось вдруг из ночных страхов в названную реальность. Одно слово — и невидимое стало осязаемым, страшное и принадлежащее только себе — рядовым случаем, еще одной галочкой в медицинской статистике<sup>19</sup>.

Примечательно, что ни Александр Васильевич, ни его жена не признавались ни себе, ни друг другу в болезни дочери, пока посторонний врач не озвучил «приговор». Любое слово у Шишкина перформативно, так как оно казнит и милует, является началом и концом:

ведь и мертвый еще не мертв, пока его смерть не подтвердит врач своим заключением, и будет считаться живущим среди живых, пусть и с мозгом наружу, до самой последней точки, поставленной привыкшим ко всему уездным доктором в конце медицинского освидетельствования<sup>20</sup>.

Слово уравнивает всех, можно даже сказать, обезличивает. И это ясно демонстрируют статистические данные, юридические документы, медицинские справки и т.п. Правовую и врачебную сферу, широко представленную в романе *Взятие Измаила*, объединяет не требуемое вмешательство в жизнь человека, то есть не действие, а вынесение приговора/постановка диагноза, то есть произнесенное слово. Ни врачу, ни слушателям в зале судебного заседания не важны частности, ведь важно не то, о чем сказано, а то, как сказано. Поэтому и болезни в романе не индивидуальны: одинаково болеют Анечка и Олежка, от рака умира-

<sup>18</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 20.

<sup>19</sup> Там же, с. 80.

<sup>20</sup> Там же, с. 67.

ет Ольга Вениаминовна и мать рассказчика, в психиатрическую больницу попадает Екатерина и Светлана.

В то же время слово является тем единственным средством, которое дает возможность избежать забвения. Оно примиряет людей, словом все держатся, даже если это чужое слово. Поэтому так важно его обрести, познать его законы, зафиксировать свою жизнь в слове. Однако это не дается просто так: написать свою жизнь не легче, чем прожить ее. Сопротивление словесной материи отражается в том числе в семантике болезни. Александр Васильевич отмечает: «Сел писать свое прохождение жизни, но попало какое-то перо-заика»<sup>21</sup>. Дисфункция письменной речи героя перекладывается на инструмент писания — перо.

Заикание — это нарушение речи. Различные отклонения от нормы, связанные с поведением или внешним видом человека и описанные в романе *Взятие Измаила*, тоже можно включить в рассматриваемый мотив, учитывая многозначность самого слова «болезнь». Болезнь, боль, отклонение от нормы — всё это стоит в одном ряду и, с точки зрения художественности, равнозначно в своей натуралистичности. Однако натурализм в описании следственных экспериментов, выкидышей, историй о ядах и противоядиях, об уловках цирковых артистов, глотающих шпаги или лягушек, о заболеваниях в самоедских деревнях имеет не реалистическую основу, т.е. не просто отсылку к конкретной действительности, а основу метатекстового уровня — слово, свое, чужое, ничье. Важна не его принадлежность, а то, что оно фиксирует все и придает смысл и красоту жизни.

Слово непреложно в своем существовании. В отличие от тела. «Смерти ведь — и дурак знает — нет, но есть разложение тканей»<sup>22</sup>, — сказано в романе. И слово на протяжении всего повествования не дает совершиться разложению тел, жизнью, надежд. Словом воскреснем — центральная метафора следующего романа Михаила Шишкина *Венерин волос*, заданная уже в эпиграфе («Ибо словом был создан мир, и словом воскреснем», откровение Варуха, сына Нерии. 4, XLII). Но пока во *Взятии Измаила* доминирует не идея воскрешения, а идея преодоления жизни, о чем будет сказано в одном из интервью писателя. Уточняя, о чем его роман, Шишкин говорил:

<sup>21</sup> Там же, с. 18.

<sup>22</sup> Там же, с. 197.

О преодолении жизни — собиранием «коллекции» и рождением детей. Больше ее ничем не возьмешь. Собрание слов в книгу, как и рождение ребенка, не спасает от трупных пятен, но приносит радость. В конце концов эта радость от слов и сына и делает жизнесмерть прекрасной<sup>23</sup>.

Слово «жизнесмерть» наиболее точно отражает и амбивалентную сущность жизни, и постоянное ощущение пограничья. Болезнь часто оказывается неизлечимой для персонажей романа *Взятие Измаила*. Тем ярче становятся повествовательные мотивы борьбы и преодоления. Но уже в этом произведении в большей или меньшей степени концептуализируются стержневые, на наш взгляд, мотивы всего творчества Михаила Шишкина: жизни, смерти, любви и слова. Поэтому важно, что Александр Васильевич в романе приходит к пониманию того, что бороться с болезнью дочери не просто не получится — этого не нужно делать. Требуется не борьба, а забота: «лучшее лечение для Анечки — просто любовь»<sup>24</sup>. Любовь, даже среди болезней и ужаса, красота, даже среди грязи и кошмара, — вот главные открытия романа *Взятие Измаила*, которые станут основой для последующих произведений.

Таким образом, мотив болезни обретает эстетически значимый смысл не только на различных уровнях исследуемого романа (сюжетном, пространственно-временном, идейно-тематическом), но и в контексте всего творчества Михаила Шишкина, поскольку включается в сложную систему мотивных связей.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Abasheva, Marina. “Funkciya pervichnykh rechevykh zhanrov v proze Mikhaila Shishkina.” *Znakovyye imena sovremennoj russkoj literatury. Mikhail Shishkin*. Ed. Skotnicka, Anna, Świeży, Janusz. Kraków: Scriptum, 2017 [Абашева, Марина. “Функция первичных речевых жанров в прозе Михаила Шишкина.” *Знаковые имена современной русской литературы. Михаил Шишкин*. Ред. Скотницка, Анна, Свежи, Януш. Краков: Scriptum, 2017].
- Khalizev, Valentin. *Teoriya literatury*. Moskva: Vysshaya shkola, 2004 [Хализев, Валентин. *Теория литературы*. Москва: Высшая школа, 2004].
- Lashova, Svetlana. *Poetika Mikhaila Shishkina: sistema motivov i povestvovatel'nye strategii*. Perm': Пермский государственный национальный исследователь-

<sup>23</sup> М. Шишкин, *Тот, кто взял Измаил [интервью Николаю Александрову]*, «Итоги» 2000, № 42, <http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html> (23.06.2019).

<sup>24</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 310.

## МОТИВ БОЛЕЗНИ...

- ский университет, 2012. 23 June 2019. <[http://www.psu.ru/files/docs/autoreferaty/2012/Lashova\\_22\\_03\\_12.pdf](http://www.psu.ru/files/docs/autoreferaty/2012/Lashova_22_03_12.pdf)> [Лашова, Светлана. *Поэтика Михаила Шишкина: система мотивов и повествовательные стратегии*. Пермь 2012. 23.06.2019. <[http://www.psu.ru/files/docs/autoreferaty/2012/Lashova\\_22\\_03\\_12.pdf](http://www.psu.ru/files/docs/autoreferaty/2012/Lashova_22_03_12.pdf)>].
- Silant'ev, Igor'. "Motiv kak problema narratologii." *Kritika i semiotika* 2002, no. 5 [Силантьев, Игорь. "Мотив как проблема нарратологии". *Критика и семиотика* 2002, no. 5].
- Silant'ev, Igor'. *Poetika motiva*. Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2004 [Силантьев, Игорь. *Поэтика мотива*. Москва: Языки славянской культуры, 2004].
- Skotnicka, Anna. "Motiv rebenka i sem'i v proze Mikhaila Shishkina. Postanovka voprosa." *Ural'skij filologicheskij vestnik. Ser. Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya i techeniya* 2014, no. 4 [Скотница, Анна. "Мотив ребенка и семьи в прозе Михаила Шишкина. Постановка вопроса." *Уральский филологический вестник. Сер. Русская литература XX–XXI веков: направления и течения* 2014, no. 4].
- Shishkin, Mikhail. "Tot, kto vzyal Izmail (interv'y u Nikolaju Aleksandrovu)." *Itogi* 2000, no. 42. 23 June 2019. <<http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html>> [Шишкин, Михаил. "Тот, кто взял Измаил (интервью Николаю Александрову)". *Итоги* 2000, no. 42. 23.06.2019. <<http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html>>].
- Shishkin, Mikhail. *Vzyatie Izmaila*. Moskva: Vagrius, 2006 [Шишкин, Михаил. *Взятие Измаила*. Москва: Вагриус, 2006].
- Tyupa, Valeriy, Romodanovskaya, Yelena. "Slovar' motivov kak nauchnaya problema." *Materialy k Slovarju syuzhetov i motivov russkoj literatury, 1. Ot syuzheta k motivu*. Ed. Tyupa Valeriy. Novosibirsk: Institut filologii SO RAN, 1996 [Тюпа, Валерий, Ромодановская, Елена. "Словарь мотивов как научная проблема." *Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы*. Вып. 1: *От сюжета к мотиву*. Ред. Тюпа Валерий. Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1996].

Julia Briuchanowa

### МОТИВ ХОРОБЫ В ПОВЕЩАХ

ZDOBYCIE TWIERDZY IZMAIL MICHAŁA SZYSZKINA

#### Streszczenie

Powieści Michała Szyszkińa zawierają złożony system motywów artystycznych. Jednym z najbardziej rzucających się w oczy jest motyw choroby. Artykuł poświęcony jest analizie tego właśnie motywu w powieści *Zdobycie twierdzy Izmał*. Pojawia się on na różnych piętrach struktury tekstu: fabuły (choroba jako przyczyna działań bohatera, jako motor fabuły), postaci (prawie wszyscy bohaterowie powieści wiele cierpią), chronotopu (powtarzalność i „zamienialność” czasu i przestrzeni również dotyczy motywu choroby). Ponadto motyw ten odnosi się do kompleksu motywów związanych z życiem i śmiercią, co pozwala mówić o stopniowym rozwoju koncepcji artystycznej Michała Szyszkińa od *Zdobycia twierdzy Izmał* do następnych powieści.

Yulia Bryukhanova

THE MOTIVE OF THE DISEASE  
IN THE NOVEL *THE TAKING OF IZMAIL* BY MIKHAIL SHISHKIN

Summary

Mikhail Shishkin's novels form a complex system of artistic motives. One of the most obvious is the motive of the disease. This paper is dedicated to the analysis of this motive in the novel *The Taking of Izmail*. The narrative motive of the disease is manifested at different levels of the text structure: the plot (illness as the cause of character's action and, respectively, as the "engine" of the plot), the character (almost all heroes of the novel suffer a lot), the chronotope (repeatability and "interchangeability" of time and space is concerned with the motive of the disease). In addition, the motive of the disease is incorporated in the complex of motives associated with life and death. It allows us to talk about the gradual development of the artistic concept of Mikhail Shishkin from *The Taking of Izmail* to the subsequent novels.



АЛЕКСАНДР РАСПОПОВ

Университет им. Адама Мицкевича в Познани

 ORCID 0000-0001-8988-5623

## ФОРМЫ ПАМЯТИ И ПАМЯТЬ ФОРМЫ В РОМАНЕ МИХАИЛА ШИШКИНА *ВЗЯТИЕ ИЗМАИЛА*

Исходной точкой наших рассуждений стали изыскания Эльжбеты Тышковской-Каспшак в статье *Память/забвение в романе Шишкина «Всех ожидает одна ночь»* и Анны Скотницкой в статье *Между утратой и надеждой. Книга книг Михаила Шишкина*, опубликованные в краковской монографии, посвященной творчеству прозаика.

По словам Анны Скотницкой, в романе *Взятие Измаила* Шишкин «всеми возможными способами подражает разнообразию и величию мира, воссоздавая его существование в метафорах, афоризмах, поговорках, в коллекциях слов и изречений, фигурах перечисления, палиндромах»<sup>1</sup>. Эльжбета Тышковская-Каспшак на материале более раннего произведения обратила внимание на то, что одной из особенностей шишкинского текста являются неоднократные попытки воспроизведения работы индивидуальной памяти, воспоминания. В результате рождается «метатекст, относящийся к процессам запоминания и забвения»<sup>2</sup>.

Нашей целью является попытка включить роман *Взятие Измаила* в парадигму памяти и рассмотреть его при помощи ин-

<sup>1</sup> А. Скотницка, *Между утратой и надеждой. Книга книг Михаила Шишкина* // А. Скотницка, Я. Свежи (ред.), *Знаковые имена современной русской литературы. Михаил Шишкин*, Scriptum, Краков 2017, с. 74.

<sup>2</sup> Э. Тышковская-Каспшак, *Память/забвение в романе Михаила Шишкина „Всех ожидает одна ночь“* // А. Скотницка, Я. Свежи (ред.), *Знаковые имена современной русской литературы...*, с. 270.

струментов, которые в последние годы выработала эта методология в области исследования художественных текстов.

Однажды Гете сказал, что «художественное произведение — если внимательнее присмотреться, это по сути воспоминание»<sup>3</sup>. Эту идею спустя многие десятилетия повторяет и на почве литературоведения серьезно обосновывает немецкий филолог Ренате Лахманн. Исследовательница полагает, что «если литературу рассматривать в контексте памяти, она предстает как мнемоническое искусство *par excellence*»<sup>4</sup>. В польском литературоведении подобную мысль высказал Марек Залески. По его словам, «если литература стремится к изображению действительности, то ближе всего к цели она находится тогда, когда использует фигуру повторения — воспоминания»<sup>5</sup>.

Повествование часто рассматривается как основная, а иногда и единственная форма объективации содержания памяти. Представление о рассказе как основной форме словесного воплощения памяти, в первую очередь, объясняется традицией, так как, по словам Джонатана Каллера, «мы осмысляем происходящее через повествование. [...] повествовательные структуры пронизывают собой все наши представления [...]»<sup>6</sup>. Исследователи и литературные критики, изучающие взаимосвязь нарратива и памяти, отмечают роль последней в реконструкции внутреннего мира повествователя, в процессе рефлексии, в поисках себя. Ольга Переходцева, к примеру, утверждает, что «процесс самоидентификации личности и есть по существу процесс нарративизации памяти»<sup>7</sup>.

Роман *Взятие Измаила*<sup>8</sup> представляет собой особую художественную структуру. Важнейшую роль в его архитектонике вы-

<sup>3</sup> Цит. за: M. Zalewski, *Formy pamięci, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004, с. 5 (здесь и далее перевод на русский язык наш — А.Р.).

<sup>4</sup> R. Lachmann, *Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature* // Astrid Erll, Ansgar Nünning (ред.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, de Gruyter, Berlin–New York, 2008, с. 301.

<sup>5</sup> M. Zalewski, *Formy pamięci...*, с. 7.

<sup>6</sup> Дж. Каллер, *Теория литературы: краткое введение*, пер. А. Георгиева, АСТ, Москва 2006, с. 94.

<sup>7</sup> О. Переходцева, *Память и нарратив в современной английской литературе: М. Эмис и Дж. Барнс*, Автореф. на соиск. уч. ст. канд. фил. наук, Саратовский государственный университет, Москва 2013, с. 8.

<sup>8</sup> Здесь и далее текст приводится по изданию: М.П. Шишкин, *Три прозы: Взятие Измаила. Венерин волос. Письмовник* [романы], Москва 2012. Цитаты приводятся с указанием инициалов романа (ВИ — *Взятие Измаила*) и страницы в скобках.

полняет авторская концепция памяти, которая, на наш взгляд, тесно связана с понятиями автобиографического и фиктивного нарратива, а также мнемических образов, которые своими корнями восходят к фундаментальным принципам античной риторики. Первая отсылка находится уже в самом начале романа. Эпиграфом к нему служат слова римского ритора Квинтилиана: «Narratio est rei factae, aut ut factae, utilis ad persuadendum expositio»<sup>9</sup> (ВИ, с. 5), в которых выражена идея о том, что в высказывании главным является сила убеждения вне категорий истинное/ложное. Квинтилиан в своем риторическом трактате особое внимание уделял вопросу истины. Римский учитель красноречия подчеркивал, что, парадоксально, множество истинных вещей обладает малым правдоподобием и, наоборот, ложные вещи часто создают ощущение правдоподобия<sup>10</sup>. Таким образом, одна из важнейших идей античной риторики становится основным предметом рассуждений и изображения в романе Шишкина *Взятие Измаила*.

Произведение состоит из двух частей: *Лекции 7-ой* и *Эпилога*. Фрагментарность, дискретность лекции противопоставлена монолитности *Эпилога*. С точки зрения повествования эти части глубинно взаимообусловлены, однако при этом существенно различны и соотносятся как художественный вымысел и автобиографическое начало.

Вслед за критиками необходимо отметить, что «в последней части легко узнаются реальные факты из жизни самого писателя. Сам он говорил, что этот роман стал для него возможностью разговора с матерью после ее смерти, разрешением конфликта, которое не случилось, пока она была жива»<sup>11</sup>. В *Эпилоге* Михаил Шишкин в поисках идентичности воспроизводит работу собственной памяти и анализирует личный опыт: «Помнишь нашу коммуналку на Чехова?» (ВИ с. 187); «Помнишь ту ночь, когда мы проснулись от криков на лестничной площадке?» (ВИ с. 189); «Сколько себя помню, и у нас в семье в детстве, и те десять лет, что прожил со Светой, и вот теперь с тобой...» (ВИ, с. 191); «Хо-

<sup>9</sup> «Рассказ обстоятельство дела есть правдивое изложение дела или того, что выдается за правду, с целью убедить слушателя». Квинтилиан (лат.) (ВИ, с. 5).

<sup>10</sup> См: M. Hermann, *Prawdopodobieństwo w retoryce rzymskiej*, «Res Rhetorica» 2014 № 1, с. 67.

<sup>11</sup> Е. Макеенко, *Язык, время, смерть: как устроены романы Михаила Шишкина*, «Афиша Daily» 05.05.2017 <<https://daily.afisha.ru/brain/5350-yazyk-vremya-smert-kak-ustroeny-romany-mihaila-shishkina/>> (15.03.2019).

чется вспомнить что-нибудь забавное» (ВИ, с. 194); «Никогда не забуду...» (ВИ с. 196) и т.д. Герой Шишкина считает, что «всякий человек носит в себе музей», а его экспонатами являются воспоминания — «уникальная коллекция», «собрание ощущений», которые помогают «понять, как прекрасен мир» (ВИ, с. 176, 192).

Элементы воспоминаний и опыта Михаила Шишкина встраиваются в биографии вымышленных персонажей в основной части романа, то есть происходит их деконтекстуализация и реконтекстуализация. Воспоминания преобразуются и начинают выполнять совершенно иную функцию, благодаря чему аналогичное событие или переживание в иной конфигурации приобретает совершенно иное значение.

Само обращение к проблематике памяти служит самостоятельным источником приемов, разрушающих традиционный реалистический нарратив, воплощенный в романе бальзаковского типа. И это сближает автора *Взятия Измаила* с приверженцами «нового романа», провозгласившими некогда радикальный разрыв с поэтикой реалистического романа с его традиционным сюжетом, отказавшись от жизнеподобия, фабулы, психологических мотивировок поступков и обрисовки характеров. Для прозы Шишкина характерно нелинейное время, множественные миры, отказ от традиционного повествования. Автор описывает обособленные моменты душевного состояния человека, предметов и явлений внешнего мира, ставя целью исследование противоречивой субстанции существования.

Прихотливая нарративная форма делает возможным и для читателя путешествие по этим пространствам памяти и опыта. К тому же, автор показывает, как его личные воспоминания и опыт эстетизируются, то есть переплавляются из автобиографических фактов в фиктивные переменные более сложных мнемонических конструкций, которые фрагментируют, трансформируют и инкорпорируют опыт рассказчика Михаила Шишкина и растворяет себя в них. Этим обуславливается усложнение формы повествования.

Роман построен как набор образцов высказываний, впечатлений, наблюдений, переживаний и ассоциаций. В этом течении речи переплетаются фрагменты других текстов, библейские аллюзии, устойчивые выражения и вывернутые наизнанку языковые клише. Здесь нет законченных характеров и самостоятельных героев, подразделяющихся на главных и второстепенных,

и существенно влияющих на события, здесь нет четко выраженной фабулы. Внешне текст обладает видимой структурой (*Заглавие, Лекция 7-я, Эпилог*), но полноценного сюжета в нем нет. И лишь после прочтения оказывается, что на более глубоком уровне текст романа скреплен мнемоническими образами, которые условно можно назвать «лекцией» и «судебным процессом».

Данные образы выражают основные темы книги — памяти и забвения, закона и беззакония, культуры и варварства — именно они являются отправной точкой для авторских размышлений. Эпилог выстроен по законам нарративной памяти и является первичным текстом по отношению к *Лекции 7-й*, в свою очередь Лекция предстает как дидактическая речь в жанре ораторской прозы с опорой на выделенные образы и «искусство памяти», в которой центральными образами, организующими повествование, являются мнемические образы «лекции» и «судебного процесса» («Все это была только воображаемая речь перед воображаемыми судьями» — ВИ, с. 122), которые по мере развития событий в романе становятся двумя составляющими универсальной модели мироздания, предлагаемой автором.

Вопрос памяти, форм ее существования, функций и механизмов становится предметом рефлексии в следующем фрагменте романа:

Он видит меня, но не отвечает. Потом вдруг грозит мне кулаком. Хотелось бы знать, вспомнит ли он когда-нибудь того путешественника, который махал ему рукой с поезда, как я вспоминаю теперь о нем. Так забраться бы в чье-то воспоминание и сидеть там в тепле и уюте — меня уже и след давно простыл, а там, в чьей-то памяти я, как мартышка, буду повторять раз заученный номер, может быть, именно этот — какой-то седой чужак приветливо машет с поезда. И так будет махать вам до скончания ваших веков (ВИ, с. 26).

Это своеобразное упражнение в воспоминании является попыткой удержать в сознании значительные события и разобраться, что следует помнить, и что следует забыть.

Данный образ отсылает нас к античной мнемонической традиции классической риторики, иначе, к «искусству памяти», поскольку в основе припоминания лежит повторение, способное делать присутствующим то, что отсутствует. Под понятием «искусство памяти» понимается совокупность мнемонических

принципов и методов, используемых для организации впечатлений памяти, улучшения припоминания и помощи в сочетании и «изобретении» идей. Оно представляет собой «искусство» в аристотелевском смысле, т.е. метод или набор принципов, которые приносят «порядок и дисциплину в естественные действия людей»<sup>12</sup>, в данном случае повествования. Об этом методе известно, что он существовал «с середины I тыс. до н.э. и обычно ассоциировался с обучением риторике или логике, но варианты этого искусства использовались и в других контекстах, особенно религиозных и магических»<sup>13</sup>.

Методы, используемые в искусстве памяти, включают в себя прежде всего ассоциацию эмоционально ярких групп изображений памяти с визуализированными местами (*loci*), и объединение их с текстом, что приводит к экстернализации изображений внутренней памяти. Важнейшим принципом этого искусства является преобладание визуального смысла в сочетании с ориентацией «видимых» объектов в пространстве (метод мест, или *loci*). Согласно легенде, которую передает Цицерон в своем сочинении *Об ораторе*, этот метод происходит от греческого поэта Симонида Кеосского (ок. 556–468 до н.э.).

Франсес Йейтс в результате исследований удалось восстановить этот важный контекст культуры. Исследовательница начинает книгу *Искусство памяти*<sup>14</sup> рассказом о легендарном изобретателе этого искусства, который помог опознать тела гостей, погибших под обвалившейся во время пира крышей благодаря тому, что запомнил, как они были рассажены вокруг стола. Открытие того, что пространственная организация воображаемых образов может использоваться в качестве основы для запоминания, и вдохновила поэта на изобретение искусства памяти. С тех пор искусство памяти функционирует по принципу соотнесения мест и образов. Для запоминания в воображении требовалось разместить яркие образы внутри какого-либо пространства, после чего, «проходя» по этому пространству, можно было «встретить» образы. «Лекция» и «судебный процесс» из романа

<sup>12</sup> Л. Титлин, *О трактате Джордано Бруно «Искусство памяти»* // Дж. Бруно, *Искусство памяти*, «Vox» 2017, вып. 23, с. 47 <<https://vox-journal.org/content/Vox%2023/Vox23-Bruno-Titlin.pdf>> (12.02.2019).

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Ф. Йейтс, *Искусство памяти*, пер. с англ. Е. Малышкина, «Университетская книга», Санкт Петербург 1997.

*Взятие Измаила*, на наш взгляд, структурируются в терминах мнемонических мест и изображений.

В романе отсылки к основам ораторского искусства неслучайны. Михаил Шишкин использует данный метод в основной части произведения при построении его образной системы. Итак, в лекции контуры реальности размыты: время движется во всех направлениях, мертвые существуют на равных правах с живыми («А взгляните на наше недавнее будущее!» (ВИ, с. 95). В этой тотальной размытости напряженность восприятия создают и удерживают мнемонические образы, которые условно можно назвать мнемобразом «лекции» и «судебного процесса». Именно они задают структуру художественного мира произведения.

Каждый из названных мнемобразов, удерживает в себе память разных времен, событий, ролей и жанров, стилей и грамматик высказываний. Каждый из образов обладает своей логикой, порождающей внутри себя содержание, и способностью к бесконечному воспроизведению в индивидуальной памяти читателя и, шире — надындивидуальной памяти культуры.

Место (*loci*) лекции криминалистики, которую ведет адвокат Александр Васильевич визуализируется в следующем фрагменте:

Представьте себе, мои юные друзья, что ничего нет. Абсолютно ничего. Ни вас. Ни меня. Ни этой не проветренной после предыдущей лекции аудитории. Ни вот этого огрызка мела у меня в пальцах, который только что скреб по доске, осыпаясь мучнистой стружкой (ВИ, с. 5).

Данное впечатление достигается за счет апелляции не только к зрению, но и к тактильным чувствам.

Экзерсисы учебного красноречия Александра Васильевича соотносятся с отсылками в тексте к Гипериду и его речам, которые служили образцами ораторского искусства для русских судебных ораторов. В античной Греции метод преподавания состоял в изучении образцов. Каждый ученик должен был знать отрывки из произведений лучших ораторов, чтобы уметь дать ответ на чаще всего выставляемые возражения. Первая сцена показывает на то, что целью риторической доктрины построения высказывания совсем не обязательно является раскрытие истины. Самое важное — это четкость и убедительность при создании иллюзии правдоподобия.

В начале повествования оправдывают женщину, убившую сына-младенца и мать: «В деле Крамер знаменитый Урусов добился оправдания подзащитной, несмотря на ее признание, на очевидную наличность *corpus delicti* и даже на вытянутый из конверта и севший облачком на стол вещественных доказательств бездыханный чулок» (ВИ, с. 5). Этот казус объясняется следующим образом:

Вся вина Урусова заключалась в том, что он рассказал историю Крамер своими словами. То, что якобы имело место быть — где оно? Весь так называемый тварный мир текуч и бесплотен. Сегодня вы здесь, стряхиваете перхоть с плеч, а завтра — где вы? Другое дело слова. Что там было с этой дамочкой на самом деле — никто никогда не узнает, да и какая разница (ВИ, с. 5).

Античный суд отличается от суда, описываемого Шишкиным, тем, что в нем не было предварительного следствия. Каждый оратор в своей речи реконструировал событие сам в интересах своего подзащитного. При всем культе закона в античности эмоции судей оставались обывательскими: «если хороший человек, то и вину можно простить». Соответственно главной задачей оратора было создать законченный образ «хорошего человека» (или, наоборот, «дурного человека»), не столь правдивый, сколь правдоподобный, и «исходя из него мотивировать все обсуждаемые поступки подсудимого»<sup>15</sup>. Эту важную деталь Михаил Гаспаров приводит в своем труде, посвященном творчеству греческих и латинских поэтов.

Данный мнемический образ устанавливает отношение «мастера» и «ученика», лектора и слушателя, автора и читателя и свойственное заданному отношению монологическое повествование, обосновывающее некоторую снисходительность, назидательный тон, чрезмерную свободу и стилистическую изощренность характерные для обрисованной ситуации. («Обратимся теперь, друзья мои, к следующей нашей сегодняшней теме. Это статья 569-я Уложения о наказаниях, а именно — не оказание помощи ближнему» (ВИ, с. 63); «Пожму руку тому, юные друзья мои, кто...» (ВИ, с. 93); «Представьте себе, мои юные друзья»; «Любезные мои» и т.д.).

В свою очередь мнемобраз «судебного процесса» предполагает наличие зала суда и участников процессуального заседа-

<sup>15</sup> М. Гаспаров, *О поэтах* // Его же, *Избранные труды*, т. 1, Языки русской культуры, Москва 1997, с. 547.

## ФОРМЫ ПАМЯТИ И ПАМЯТЬ ФОРМЫ...

ния: защитника, обвинителя, обвиняемого, свидетелей, судьи, присяжных, следователя, экспертов, ремингтонистки и других. Определяет композиционно-речевые формы описания и повествования: язык судебно-процессуальных документов, исков, апелляций и устных форм высказывания, таких как приведение к присяге, чтение обвинительного приговора, выступления экспертов, допрос свидетелей — вплоть до последнего слова и приговора. Иными словами — интертексты и их конвенции. В этом образе нарратив дифференцирован на несколько повествовательных инстанций.

Перед читателями предстает вполне земной российский суд, находящийся между образом античного древнегреческого суда и эсхатологическим образом Страшного суда, представленном в иудео-христианской традиции. Шишкин пишет:

Господа судьи, вам хорошо известно, что русская жизнь — автор с причудливой фантазией, поэтому мы так поразительно лишены способности удивляться. Каверзный вопрос: *Quid est veritas?* (ВИ, с. 27)

или

Да и нашим ли домотканым присяжным, которым теперь благодаря Периклу выдают по 3 обола (18 коп. ассигнациями), рабам в тридцатом поколении, искренне не имеющим никакого понятия о человеческом достоинстве, секущим и секомым, воруящим и обворованным, с младых ногтей умеющим ненавидеть ближнего и жертвовать собой за монструозное отечество, убивающее сегодня каракалпаков, завтра чеченцев, послезавтра поляков, на следующей неделе жидов, а там опять расплодившихся каракалпаков, этим ли избранникам общества, зараженного неизлечимым недугом мздоимства и казнокрадства, этим ли немывтым заложникам чести решать задаваемый господином председателем в этом зале, где ломаются судьбы, а за окном, вы только посмотрите, дворовые девчонки ругаются и показывают друг другу фигу задранной ноги, вопрос — что есть истина? (ВИ, с. 28).

Невозможность установить истину заставляет вспомнить о Страшном суде, ожидающем этот мир: «Страшный суд — величайшая реальность. На Страшном суде решается, быть или не быть свободе воли, бессмертию души — быть или не быть душе» (ВИ, с. 175) и о Боге, единственном праведном судье. Но, когда обращаются к нему, «там уже очередь. Пристраиваетесь — кто тут крайний? На ладони пишут номер шариковой ручкой. Толкаются, подпихивают. Вот стоите и ждете, когда призо-

вут» (ВИ, с. 97). Мнемобразы Лекции и Суда сосредоточивают вокруг себя ряд микроповествований и, наряду с автонарративом Михаила Шишкина, задают основную структуру и наделяют смыслом художественное произведение. Прозаик создает свою систему мест памяти, которые отсылают к принципу «мест и образов». Итак, в пространстве шишкинского романа память проходит через места и образы языческого и христианского сознания.

По словам Ренаты Лахман, «литература — это одна из мнемонических конструкций мира»<sup>16</sup>. Проведенный анализ показывает, что эти слова справедливы и по отношению к роману *Взятие Измаила*. Михаил Шишкин формирует авторскую, сложную и неоднородную, концепцию памяти и последовательно ее реализует. Подводя итог: автобиографический механизм памяти, который Михаил Шишкин использовал в *Эпilogе*, задает особую структуру повествования. Собственная память для автора становится, с одной стороны, инструментом для путешествия в прошлое, внутрь себя. Память производит выборку эпизодов из жизни и в результате выстраивается окончательная версия собственного «я» автора, которая полностью зависит от способностей его памяти. Память помогает осмыслить собственный опыт и придать ему значение. С другой стороны, данный жизненный опыт, преобразованный в автобиографический нарратив, становится материалом для построения художественного мира романа. При построении первой части романа (*Лекция 7-я*) писатель использует традиции древнегреческого и древнеримского ораторского искусства и его основной принцип соотнесения мест и образов, которые позволяют упорядочить повествование в условиях отсутствия главных и второстепенных персонажей, а также отчетливо выраженной и естественно развивающейся фабулы. Мнемобразы «лекция» и «судебный процесс», являющиеся образными доминантами, заключают в себе память разных времен, событий, жанровых конвенций, общих и частных риторик высказывания. Упомянутые образы характеризуются логикой самоосуществления и способностью порождения вну-

<sup>16</sup> R. Lachmann, *Cultural Memory and the Role of literature* // Контрапункт: Книга статей памяти Г.А. Белой, ред. Т.М. Козлова, РГГУ, Москва 2005, с. 357–372. Цит. по: [http://ec-dejavu.ru/m-2/Memory\\_Lachmann.html?fbclid=IwARoI\\_MolP5bZwO\\_Hu8VR8xFBwR8wrtbFMrhAHIAqvglmxRnlnXcCepTyKW8#ru](http://ec-dejavu.ru/m-2/Memory_Lachmann.html?fbclid=IwARoI_MolP5bZwO_Hu8VR8xFBwR8wrtbFMrhAHIAqvglmxRnlnXcCepTyKW8#ru) (12.04.2019).

## ФОРМЫ ПАМЯТИ И ПАМЯТЬ ФОРМЫ...

три себя нового содержания, причем данный процесс протекает и в индивидуальной памяти читателя, и в надындивидуальной памяти культуры. Таким образом создается авторская метарефлексивная структура, отображающая удивительную работу художественного сознания.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Culler, Jonathan. *Teoria literatury: kratkoe vvedenie*, per. A. Georgieva, Moskva: AST, 2006 [Каллер, Джонатан. *Теория литературы: краткое введение*, пер. с англ. А. Георгиева, Москва: АСТ, 2006].
- Erll, Astrid. *Kultura pamieci. Wprowadzenie*, transl. A. Tererek, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2018.
- Gasparov, Mikhail. „O poetakh.” in Gasparov, Mikhail. *Izbrannye trudy*. Т. 1. Moskva: Языки русской культуры, 1997 [Гаспаров, Михаил. *О поэтах // Гаспаров, Михаил. Избранные труды в 2 тт.*, т. 1, Москва: Языки русской культуры, 1997].
- Hermann, Marek. “Prawdopodobieństwo w retoryce rzymskiej.” *Res Rhetorica* 2014, no. 1.
- Khatton, Patrik. *Istoriya kak iskusstvo pamyati*. Sankt Peterburg: Vladimir Dal 2004 [Хаттон, Патрик. *История как искусство памяти*. Санкт Петербург: Владимир Даль, 2004].
- Lachmann, Renate. “Mnemonic and intertextual aspects of literature.” *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Astrid Erll, Ansgar Nünning (ed.), Berlin–New York: Walter de Gruyter, 2008.
- Lachmann, Renate. “Cultural memory and the role of literature.” *Kontrapunkt: Kniga statey pamyati G.A. Beloy*. Т.М. Kozlova (ed.). Moskva: RGGU, 2005 [Контрапункт: Книга статей памяти Г.А. Белой, ред. Т.М. Козлова, РГГУ, Москва 2005] 12 April 2019 <[http://ec-dejavu.ru/m-2/Memory\\_Lachmann.html?fbclid=IwARoI\\_MolP5bZwO\\_Hu8VR8xFBwR8wrtbFMrhAHIAqvglmxRnlXcCepTyKW8#ru](http://ec-dejavu.ru/m-2/Memory_Lachmann.html?fbclid=IwARoI_MolP5bZwO_Hu8VR8xFBwR8wrtbFMrhAHIAqvglmxRnlXcCepTyKW8#ru)>.
- Makeenko, Elena. “Yazyk, vremya, smert: kak ustroeny romany Mikhaila Shishkina.” *Afisha Daily*. 15 March 2019. <<https://daily.afisha.ru/brain/5350-yazyk-vremya-smert-kak-ustroeny-romany-mihaila-shishkina/>> [Макеенко, Елена. „Язык, время, смерть: как устроены романы Михаила Шишкина.” *Афиша Daily*. 15.03.2019. <<https://daily.afisha.ru/brain/5350-yazyk-vremya-smert-kak-ustroeny-romany-mihaila-shishkina/>>].
- Perekhodtseva, Olga. “Konceptsii pamyati v sovremennom zapadnom literaturovedenii.” *Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* 2012, vol. 1(17) [Переходцева, Ольга, “Концепции памяти в современном западном литературоведении.” *Российская и зарубежная филология* 2012, вып. 1(17)].
- Perekhodtseva, Olga. *Pamyat i narrativ v sovremennoi angliyskoj literature: M. Emis i J. Barns* [Переходцева, Ольга. *Память и нарратив в современной английской литературе: М. Эмис и Дж. Барнс*. Автореф. на соиск. уч. ст. канд. фил. наук, Москва: МГУ 2013].

- Skotnicka, Anna. "Mezhdou utratoj i nadezhdoi. Kniga knig Mikhaila Shishkina." *Znakovyye imena sovremennoj russkoj literatury. Mikhail Shishkin*. Skotnicka, Anna, Świeży, Janusz (ed.). Krakov: Scriptum, 2017 [Скотницка, Анна. „Между утратой и надеждой. Книга книг Михаила Шишкина. *Знаковые имена современной русской литературы. Михаил Шишкин*. Скотницка, Анна, Свежи, Свежи (ред.). Краков: Scriptum, 2017].
- Titlin, Lev. "O traktate Dzhordano Bruno 'Iskusstvo pamyati'." in Jordano Bruno, "Iskusstvo pamyati." *Elektronnyi filosofskiy zhurnal Vox* [Титлин, Лев. "О трактате Джордано Бруно "Искусство памяти" // Дж. Бруно, "Искусство памяти". *Vox* 2017, вып. 23] <<https://vox-journal.org/content/Vox%2023/Vox23-Bruno-Titlin.pdf>> (12.02.2019)].
- Tyszkowska-Kasprzak, Elżbieta. "Pamyat/zabvenie v romane Mikhaila Shishkina 'Vseh ozhidaet odna noch'." *Znakovyye imena sovremennoj russkoj literatury. Mikhail Shishkin*. Skotnicka, Anna, Świeży, Janusz (ed.). Kraków: Scriptum, 2017 [Тышкова-Каспшак, Эльжбета. "Память/забвение в романе Михаила Шишкина 'Всех ожидает одна ночь'." *Знаковые имена современной русской литературы. Михаил Шишкин*. Skotnicka, Anna, Świeży, Janusz (ed.). Kraków: Scriptum, 2017].
- Yates, Frances. *Iskusstvo pamyati*, per. s angl. E. Malyshkina. Sankt Peterburg: Universitetskaya kniga, 1997 [Йейтс, Фрэнсис. *Искусство памяти*, пер. с англ. Е. Малышкина, Санкт Петербург: «Университетская книга», 1997].
- Zalewski, Marek. *Formy pamięci*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2004.

Aleksandr Raspopov

FORMY PAMIĘCI ORAZ PAMIĘĆ FORMY  
W POWIEŚCI MICHAŁA SZYSZKINA ZDOBYCIE TWIERDZY IZMAŁ

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest zagadnieniu pamięci w powieści Michała Szyszkina *Zdobycie twierdzy Izmail*. Celem opracowania jest włączenie powieści Szyszkina do nurtu badań nad pamięcią. Punktem wyjścia do rozważań jest stwierdzenie Renate Lachmann, że „literatura jest jedną z mnemicznych konstrukcji świata”. Analiza zagadnienia pamięci w powieści wskazuje na złożony i niejednorodny model narracyjnego konstruowania zarówno tożsamości jednostki, jak i zewnętrznego wobec niej świata w omawianej powieści.

Alexandr Raspopov

THE FORMS OF MEMORY AND THE MEMORY OF FORMS  
IN MIKHAIL SHISHKIN'S NOVEL *THE TAKING OF IZMAIL*

Summary

The article is dedicated to the problem of memory in Mikhail Shishkin's novel *The Taking of Izmail*. The main goal of the present research is to incorporate the

## ФОРМЫ ПАМЯТИ И ПАМЯТЬ ФОРМЫ...

Shishkin's novel into memory studies. The approach to the memory aspect of the novel is based on Renate Lachmann's conclusion that literature is one of the mnemonic constructions of the world. The analysis of memory in the novel identifies the author's model of constructing the narrative of both self and outside world as compound and heterogeneous.



ИРИНА ШУЛЬЦКИ

Мюнхенский университет Людвига-Максимилиана

 ORCID 0000-0002-6177-6457ЖЕСТОВОСТЬ В РОМАНЕ МИХАИЛА  
ШИШКИНА *ВЗЯТИЕ ИЗМАИЛА*

[...] и тело рисует нам жесты; и бури смысла — под ними.  
Андрей Белый<sup>1</sup>

## 1. ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖЕСТОЛОГИЯ

Роман Михаила Шишкина *Взятие Измаила* (1999) открывается эпиграфом из классики ораторского искусства, трактата Квинтилиана *Institutio oratoria*, из главы о повествовании (Книга IV, глава II, §31): «Narratio est rei factae, aut ut factae, utilis ad persuadendum expositio» («Рассказ обстоятельств дела есть правдивое изложение дела или того, что выдается за правду, с целью убедить слушателя»)<sup>2</sup>. И поскольку одно из воплощений главного героя романа — присяжный поверенный Александр Васильевич, литературное повествование закономерно прибегает к стратегиям риторического искусства, с которым его связывает генетическое родство. Судебный и литературный дискурсы естественным образом взаимопроникают: изложение дела, *narratio*, позволяет менять, переписывать, приукрашивать события, ведь основная цель не установление истины, а убеждение. «Правда» (*factae*) не имеет онтологического статуса, а создается в ходе судебного разговора и/или в процессе развернутого красноречивого повествования.

<sup>1</sup> А. Белый, *Глоссолалия. Поэма о звуке*, Evidentis, Москва 2002, с. 9.

<sup>2</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила* // того же: *Три прозы*, Астрель, Москва 2012, с. 7.

При этом дело не только в искусном *elocutio* и *ornare verbis*, другими словами, в словесном оформлении, но и в том, как именно произносится речь — в «игре актера» (*actio hypocrisis*, от древнегреч. ὑλοκριτής — актер). Именно в последнем, помимо словесных средств убеждения, появляется выразительный жест, ведь убедить слушателя и читателя можно как словами и речевыми фигурами, так и эффектными телодвижениями.

В самом начале романа Шишкина есть два таких эффектных жеста. Во-первых, это звонкая оплеуха, ставшая неожиданным финалом судебного разбирательства, в котором известный адвокат и судебный оратор Урусов одерживает блестящую победу в оправдании убийцы, учительницы музыки Крамер, которая, однако, вместо благодарности отвешивает своему защитнику звонкую пощечину. Во-вторых, роман открывается ретроспективным повествованием о жесте, ставшим решающим аргументом защитной речи: «[...] но вот Урусов рассказывает, как подзащитная снимала платье через голову и волосы зацепились за крючок, — и оправдание становится неизбежным»<sup>3</sup>. Таким образом, незначительная деталь, жест, приобретает ключевое значение в конструировании «правды», или, точнее, «правдоподобия», если речь о поэзисе.

Это один из многочисленных примеров того, как жестовое измерение проявляется в прозе Шишкина, традиционно рассматриваемой в контексте животворящего языка. В данной статье фокус сдвигается на менее явный аспект романа *Взятие Измаила*, жестовость, тем самым обнаруживая иной, дополнительный, потенциал текста. Обращение к категории жеста не опровергает логоцентричность прозы писателя, но предлагает иную оптику прочтения, вернее, ощущения языка. Это, в определенной степени, метод «остранения», позволяющий приблизиться к языку, начиная с уровня непосредственных, предъязыковых телесных ощущений, мышечных сокращений и иннерваций и заканчивая проблемой медиальности языка.

Жест, будучи сам фигурой умолчания, апеллирует к ситуациям бессмысленности и невыразимости в тексте и проблематизирует возможность вербального высказывания. Поэтому к понятию жеста чаще всего прибегают в поиске альтернативы слову и рациональному смыслу. В литературе модернизма жест (теле-

<sup>3</sup> Там же, с. 8.

ность, тактильность и смежные понятия) становится одним из ключевых направлений в поисках универсальных эстетических механизмов, подрывающих доминирование оптикоцентрического, картезианского, рационально-логического осмысления мира в пользу чувственного познания. Осуществляется этот поиск разными способами и с разными целями. Так, хрестоматийный и самый скандальный литературный жест русской литературы (но далеко не единственный) — это демонстративный отказ от высказывания в *Поэме конца* Василиска Гнедова. В напечатанном виде поэма, завершающая книгу *Смерть искусству* (1915), представляла собой пустую страницу с названием, а устное чтение — молчаливую фигуру поэта, совершающего один единственный жест руки в форме крюка или креста. Гнедовский хулиганский жест был не более чем единичным перформансом, «черным квадратом» и нулевой точкой отсчета поэзии. Однако были другие плодотворные попытки создания литературной жестологии. Андрей Белый осмысливал жестовость на уровне образования звука, фонем, графем и линий: «Жест руки наш безрукий язык подглядел; и повторил его звуками»<sup>4</sup>. Можно также вспомнить предложенное Борисом Эйхенбаумом в его классическом прочтении Гоголя понятие звукового жеста, который создается как выбором конкретных слов (диминутивов, заумных слов и т.п.), так и всей драматургией гоголевской фразы, когда комический эффект возникает благодаря соположению рифмующихся слов, их ритмическому взаимодействию, постепенному нарастанию напряжения и неожиданной звуковой развязке, как, например, в имени Акакия Акакиевича Башмачкина или в описании его внешности, завершающейся гротескным словом «геморроидальный»<sup>5</sup>. Гоголевская линия крайне важна в жестологии русской литературы. Андрей Белый тонко замечает, как жесты определяют не только отдельные движения персонажей у Гоголя, но и целые мизансцены. *Ревизора* он определяет как «дерги жестов», завершающиеся взрывом и окаменением, умерщвлением движения, (вспомним «немую сцену», завершающую пьесу); в *Шинели* жест играет роль замедления развития сюжета — он «уводит от фабулы»<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Белый, *Глоссолалия...*, с. 9.

<sup>5</sup> Б. Эйхенбаум, *Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка*, 18-я Гос. тип., Петроград 1919, с. 151–165.

<sup>6</sup> А. Белый, *Мастерство Гоголя*, ОГИЗ–ГИХЛ, Москва 1934, с. 159–165.

Список «жестовых» текстов в мировой литературе достаточно велик и разнообразен, как и традиция теоретического осмысления жестовости<sup>7</sup>. Модернистские представления о телесности и созданной на их основе концепции художественной образности во многом определили критику логоцентризма, утверждение плюрализма интерпретаций и процесса генерации смыслов в постмодернизме. Однако при всем этом многообразии не существует ни одной стройной методологии анализа или даже определения жеста, применимого к художественному тексту. Примечательно, что даже единственная наука о жесте в литературе является реализацией чистой художественной фантазии: в романе *Пнин* Набоков придумывает науку карпалистику (от лат. *carpus* — кисть руки), своего рода философскую кинесику. Заимствуя набоковскую фиктивную науку, Юрий Цивьян предлагает называть карпалистикой новую область исследований жеста и движения в литературе, философии и кино. Разработке карпалистики Цивьян посвящает ряд статей и, прежде всего, монографию<sup>8</sup>, в которой помимо жестов в кинематографе, он рассматривает и ряд литературных жестов в произведениях Стерна, Гоголя, Маяковского, Кузмина, Хлебникова, Шкловского и, конечно, Набокова, с легкой руки которого и появилась идея создания новой дисциплины. Для Цивьяна важно отграничить карпалистику от кинесики, иконографии, семиотики: жесты, которые он предлагает изучать, «не выражают», «не сообщают» и «не характеризуют», а направлены на себя, «на жест как таковой»<sup>9</sup>. Карпалистика, однако, пока остается остроумным

<sup>7</sup> О феномене русского авангарда и жесте написано несколько работ, среди которых можно выделить следующие: Д. Мильков, *Русский литературный авангард: Поэтика жеста (Символизм — футуризм — ОБЭРИУ)*, кандидатская диссертация, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена 2000; О. Масленникова, *Семантика жеста в прозе Андрея Белого: Петербург, Котик Летаев, Крещеный китаец*, кандидатская диссертация, Ивановский государственный университет 2000. Из новейших исследований — монография Сюзанне Штретлинг, разрабатывающая «филологию руки» в русском авангарде: S. Strätling, *Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde*, Wilhelm Fink Verlag, München 2017.

<sup>8</sup> Ю. Цивьян, *На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино*, Новое литературное обозрение, Москва 2010.

<sup>9</sup> См. серию из четырех онлайн-лекций Ю. Цивьян, *Карпалистика кино: жест и монтаж. Лекция 1*, Лекториум: Европейского университета, Санкт-Петербург 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=KYakPTofR3U> (1.07.2019).

проектом (скорее, она никогда и не претендовала стать серьезной дисциплиной о жесте), очерчивающим возможные области применения жестового анализа в различных областях искусства и мысли, и, безусловно, примером блестящей исследовательской интуиции.

Джорджо Агамбен, актуализировавший жестовый дискурс в современной философии, рассматривает три уровня или типа литературного анализа: во-первых, это филологическо-герменевтическая интерпретация произведения; во-вторых, физиогномическая, помещающая текст в исторический контекст и т.п.; и, в-третьих, жестовый уровень, который переводит интенцию текста в жест или констелляцию жестов. Агамбен, естественно, ставит жестовый анализ, или «редукцию произведения к сфере чистого жеста», превыше всего, но не раскрывает, каким образом его производить<sup>10</sup>. Агамбен предлагает яркую метафору жеста как «кляпа» — как кляпом затыкают рот, чтобы препятствовать говорению, так и жест предполагает потерянность в языке или затрудненное словесное выражение. Но поскольку немота — это другая сторона речи, то и жест — это наше «безмолвное пристанище в языке»<sup>11</sup>. В своем программном эссе *Заметки о жесте* (1996) Агамбен уточняет: жест обнажает человеческое бытие-в-языке и поэтому он является «сферой чистой и бесконечной медиальности»<sup>12</sup>.

Возвращаясь к прозе Шишкина, нужно отметить, что предметом карпалистики и/или жестового анализа могут стать графологические жесты, жесты письма и переписывания, или скрипторики (метажест всей шишкинской прозы, начиная с рассказа *Урок каллиграфии*); жесты коллекционирования; сенсорные аспекты поэтики (пожалуй, наиболее ярко проявляющиеся в романе *Письмовник*); тематика (например, тематизация слепоты, заставляющей подключать другие органы чувств, прежде всего осязание); (пере)движение тела в пространстве (особенно в прозе нон-фикшн) и т.д. В своем великолепном прочтении Робер-

<sup>10</sup> G. Agamben, *Kommerell, or On Gesture* // того же: *Potentialities. Collected essays in philosophy*, пер. Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford, Calif. 1999, с. 77–80.

<sup>11</sup> Там же, с. 78.

<sup>12</sup> G. Agamben, *Notes on Gesture* // того же: *Means without End: Notes on Politics*, пер. Vincenzo Binetti, Cesare Casarino, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000, с. 58.

та Вальзера, Шишкин вполне в агамбеновском ключе намечает жестовость, реализованную в форме панической, изнуряющей пешей ходьбы, бега от парализующего страха безмолвия, воплощенном в фигуре великана Томцака (эссе *Вальзер и Томцак*). Смерть Вальзера у Шишкина дана финальным графологическим жестом на белом листе бумаги — то, что у Гнедова было намеренной озорной позой отказа от слов, у Шишкина-Вальзера приобретает черты экзистенциальной трагедии: «На белоснежном поле его тело напоминало букву какого-то нездешнего алфавита на пустом листе бумаги»<sup>13</sup>.

### 2. В НАЧАЛЕ БЫЛО НЕ ТОЛЬКО СЛОВО, НО И ЖЕСТ

Мир-текст в романе *Взятие Измаила* творится не только словом, но и кашлем, вздохом, трением глаз, зевком, взглядом, чирканьем спички. Так, Велес

откашливается, ворочается, кряхтит, вздыхает и рождает время», а «Перун трет глаза, зевает и разделяет словом свет и тьму. [...] Посмотрит вниз — там уже скользят рельсы, мельтешат шпалы, посмотрит вверх — откуда ни возьмись ныряют рассветные телеграфные провода, как будто детский карандаш рисует волны»<sup>14</sup>.

Слово и тело выступают здесь в перформативной и иницирующей функции в акте творения мира и развертывания повествования, моментом перехода от стазиса к неконтролируемой динамике бесконечного становления и расширения. Мир рождается как сопящее, урчащее, цыкающее, шамкающее, мычащее тело, чей нескончаемый рост может быть прерван движением руки, решающим и окончательным жестом шишкинской литературной эсхатологии: «И мир покатится в тартарары, обрастая подробностями, как снежный ком, [...] пока кто-то не захлопнет эту книжку в звездном переплете»<sup>15</sup>.

В этом мире-тексте, в котором даже «лужа у крыльца каракулевая», «на снегу вавилонская клинопись», «вечерами между строк читался закат» и можно долго идти, пока на краю мира

<sup>13</sup> М. Шишкин, *Вальзер и Томцак* // того же: *Роберт Вальзер. Прогулка, Ад* Маргинем Пресс, Москва 2014, с. 63.

<sup>14</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 8.

<sup>15</sup> Там же, с. 17–18.

не уткнешься, «как строчка, в белое поле»<sup>16</sup>, герои постоянно заняты чтением и перелистыванием книг. Они листают книги от скуки или нервного напряжения, листают словари, медицинские справочники. Делают это часто не столько для того, чтобы читать, но чтобы занять руки тактильными ощущениями, как Саша, когда ожидает вестей об умирающем в больнице отце. Листание становится навязчивым (металитературным) действием. Важно не только содержание прочитанного, но то, в какой позе держат книгу: с фонариком, укрывшись с головой простыней (Олежка); закутав голову майкой, как бедуин (земец Д.); нащупывая точки под буквами и вычитывая незамысловатые послания прежних читателей (Ольга Вениаминовна); и даже якобы просто потрогав пальцами запечатанный конверт (маг Лунин).

Жест заменяет необходимость высказаться: Николай Александрович (история в Ницце), вместо того, чтобы обсудить с Ольгой Вениаминовной ее отказ выйти за него замуж или ее смертельную болезнь, принимается неистово точить карандаши («Ты все был занят точилкой — у карандаша то и дело ломался грифель»), а после уходит, хлопнув «дверью так, что зазвенела люстра»<sup>17</sup>. Нежелание узнать правду отражено в инстинктивном движении маленького Саши, который, нечаянно услышав фразу, сказанную взрослыми («Нет, Саша не знает, кто его настоящая мать»)<sup>18</sup>, старается закрыться от любых случайно услышанных разговоров, затыкая пальцами уши. Подросший Саша так же боится расспросить отца об умершей матери:

Отец что-то иногда спрашивал про учебу, про экзамены. Я пожимал плечами. Поймал себя на том, что, как в детстве, заплетал из бахромы скатерти косички<sup>19</sup>.

Любовь и вовсе выражается непременно бессловесно: на уровне запахов и прикосновений. Отец прижимается к затылку ребенка (отец Михаила, сам Михаил и Олежка; Александр Васильевич и его дочка Анечка: «запах от ее затылка — самый вкус-

<sup>16</sup> Там же, с. 37, 208, 203.

<sup>17</sup> Там же, с. 78.

<sup>18</sup> Там же, с. 82.

<sup>19</sup> Там же, с. 87.

ный запах на свете»)²⁰. Юный Юрьев и его возлюбленная Таша «пихают друг друга, умирая от хохота»; Мария Дмитриевна накануне прощания кладет голову на плечо Мотте («Так они сидели долго, слушая часы и глядя, как в комнате становится все светлей»); автобиографический персонаж Михаил наматывает на мизинец прядь волос своей рыжеволосой возлюбленной, точно так же как это делал Александр Васильевич с прядью волос Ларисы Сергеевны (кстати, у второй пары «все получилось [...] вовсе без слов»)²¹.

Земец Д., поглощенный поисками универсального языка, приходит к позиции критика логоцентризма: в словах изначально заложено непонимание и отчуждение, «ведь для тех, кто понимает, слова не нужны, возьмите хотя бы мать и дитя»²². Он пытается составить единицы речи из цифр, нот, цветовой палитры, наконец, из жестов:

Что может быть проще языка жестов? Ткнуть пальцем в свою грудь — я. В твою — ты. Закрывать глаза — ночь. Открыть — день. Или цвета: черный — вот он, грязь под ногтями, красный — оттянуть пальцем вниз губу. Птица — взмахнуть руками. Отец — провести ладонью по щеке, будто брешь²³.

Поиски как первозданного, так и сконструированного языка каждый раз завершаются неизбежным провалом, любая система знаков обнаруживает свою беспомощность перед непосредственно переживаемым моментом бытия. За произносимым словом тянется шлейф бесконечного различия и различание, смещения от одной вещи к другой, так как «любое слово, самое маленькое, состоит из уточняющих понятий [...] Стоит только потянуть за эту ниточку — и конца не найдешь»²⁴. За цепью означающих всегда скрывается пустота и разрыв. Но и жест для Д. неспособен быть универсальным знаком. Если возможности слова ограничены отсутствием, то возможности жеста, наоборот, наличием: «чтобы сказать: я умер — нужно лечь и умереть»²⁵.

²⁰ Там же, с. 223, XX.

²¹ Там же, с. 141, 195, XX.

²² Там же, с. 187.

²³ Там же, с. 78.

²⁴ Там же, с. 193.

²⁵ Там же, с. 193.

## 3. ХВАТАЮЩАЯ И КАРАЮЩАЯ РУКА

Уже само название романа — если не принимать во внимание кроющуюся в нем лишь формально историческую отсылку к взятию крепости Измаил Суворовым — явно указывает на самое примитивное, рефлекторное, хватательное движение руки. Спектр значений включает (или лучше охватывает?) «взять», «схватить», «захватить», «ухватить», «охватить». Еще Андрей Белый обнаруживал ключевое родство между хватательным движением (нем. *greifen*) и абстрактным пониманием (*begreifen*): «[...] понятие — взятие; но — не всякое: взятие мыслью; и оттого то понятие в круге образов слова — момент; таковы все абстракции»<sup>26</sup>.

Раскрытие значений названия происходит постепенно. Впервые крепость появляется в воспоминаниях о детстве Александра Васильевича. Шестилетний Саша, облачившись в костюм рыцаря и бегая по школьным этажам, играет в одиночку в войну с сарацинами-невидимками: «Это был мой захваченный ими дом, мой замок, моя крепость»<sup>27</sup>. С детской игрой связан и второй эпизод: сын Ларисы Сергеевны Костя мастерит из папье-маше и картона крепость, готовит цирковой аттракцион «Взятие Измаила» с дрессированными мышами и кусочками сыра для приманки. Наконец, автофикциональный герой Михаил, вспоминая детство и отца, который «заграбастав своими ручищами меня, дошкольника, в охапку, [...], рычал услышанные где-то слова: — Эту жизнь, Мишка, нужно брать, как крепость!»<sup>28</sup>. Перверсивная версия того же жеста ненасытного захвата прочитывается и в письме безымянного насильника Ольги Вениаминовны, в котором он цинично хвалится другу тем, как овладел пьяной женщиной: «Надо загребать жизнь обеими руками»<sup>29</sup>.

Хватающая рука угрожает Михаилу во сне, в котором он, еще ребенком, пытается догнать на велосипеде отца и сталкивается в лесу с пьяным солдатом. Во втором эпизоде, уже в самом финале романа, кошмар повторяется, но фигура солдата сокращается до топота сапог за спиной и простертой руки, хватающей героя. Подобно немому великану Томцаку, преграждающему

<sup>26</sup> А. Белый, *Глоссолалия...*, с. 19.

<sup>27</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 20.

<sup>28</sup> Там же, с. 229.

<sup>29</sup> Там же, с. 79.

дорогу Роберту Вальзеру, предвещая самое страшное, что может произойти с писателем — безмолвие и безумие (*Вальзер и Томцак*), inferнальная рука, догоняющая героя-писателя из *Взятия Измаила*, напоминает о том, что рука может быть не только созидательной, но и удерживающей, останавливающей и тянущей в прошлое, оставляющей на распутье языков и миров.

В другом случае рука также освобождается от своего носителя и становится фантастической карающей дланью. Речь идет о сюжетной линии земца Евгения Д., на которого после свидания с возлюбленной Соней нападает неизвестный и ранит ножом: «[...] небо разверзлось, яко свиток свиваемо, оттуда вылезла рука с заточкой и пырнула его в рубашку»<sup>30</sup>. Момент нанесения удара описывается церковнославянским языком («И небо скрылось, свившись как свиток» из Апокалипсиса св. Иоанна 6:14; «и небеса свернутся, как свиток книжный» из Книги пророка Исайи 34:4), переходящим в стиль судебного протокола. Мотив внезапно появившейся бестелесной «руки из неба», *deus ex machina*, будет повторяться, как морок: к ожидающему поезд Мотте подходит старуха, бормоча «что-то невнятное о руке из неба»<sup>31</sup>. Преступление остается нераскрытым (под суд, однако, попадает свидетель Мотте, который не оказал помощи истекающему кровью Д.). Кто пырнул ножом Д.? кому принадлежит рука? Необъяснимое логикой явление иронично комментирует Мотте: «Тоже мне — вышел месяц из тумана, вынул ножик из кармана!»<sup>32</sup> — и мы незамедлительно оказываемся в сфере чистой языковой игры. Нераскрытое преступление, да и все развитие данной сюжетной линии, выглядит как разворачивание детской считалочки: «Вышел месяц из тумана, вынул ножик из кармана. Буду резать, буду бить, все равно тебе водить».

#### 4. ЖЕСТ-МЕТАЛЕПСИС

Разящая, карающая рука — подобно бартовскому *punctum*, моменту картины или текста, воздействующего на воспринимающего словно рана — разрезает небеса-свитки и, кажется,

<sup>30</sup> Там же, с. 166.

<sup>31</sup> Там же, с. 197.

<sup>32</sup> Там же, с. 200.

проникает из иного уровня повествования. Существует давняя литературная традиция, в которой разящее оружие выступает метафорой поэтического слова. Брюсовский возвышенный «кинжал поэзии» превращается у Шишкина в банальную «зачточку»; и, тем не менее, этот хулиганский жест авторского произвола в определенном смысле сигнализирует присутствию фигуры *auctor mundi*.

Мы имеем здесь дело с фигурой металеписиса. Примечательна этимология слова *μετάληψις*, буквально отсылающая к центральной жестовой метафоре романа Шишкина: слово состоит из приставки *μετά-* (над) и глагола *λαμβάνω*, означающего «взять», «схватить». Как пишет Мари-Лор Райан, металеписис — «это хватающий жест, который проникает сквозь уровни и игнорирует границы [повествования]»<sup>33</sup>. Термин металеписис известен еще с античной риторики, где он являлся разновидностью метонимии и состоял в замене логически предшествующего понятия последующим и наоборот; или же в переходе от одного тропа к другому (как в вышеприведенной цитате, в которой цитата из детской считалочки совмещается с текстом Апокалипсиса). В качестве аналога древнегреческого металеписиса Квинтилиан в *Institutio oratoria* (Книга VIII, Глава 6, §§37–39) ввел понятие *transumptio*, которое входило в состав его учения о тропах и рассматривалось как форма допустимых речевых нарушений. Квинтилиан не рекомендовал этот троп, допуская его использование лишь в комедии<sup>34</sup>. Харольд Блум реабилитирует металеписис, называя его «фигурой фигур» и утверждал, что с Ренессанса и вплоть до наших дней металеписис остается главным приемом поэтической аллюзии<sup>35</sup>.

В нарратологии металеписис описывает парадоксальное смешение между диегетическим и экстрадиегетическим уровнями повествования. Жерар Женетт замечал, что металеписис создает комический, фантастический, почти зловеющий эффект:

<sup>33</sup> M.L. Ryan, *Metaleptic machines*, «Semiotica» 2004, № 150–1/4, с. 441.

<sup>34</sup> M.F. Quintilian, *Institutio oratoria in four volumes*, vol. III, пер. Н.Е. Butler, Harvard UP, Cambridge, MA, 1959, с. 323. Единственный перевод *Institutio oratoria* на русский язык является неполным; в нем как раз опущены параграфы 37–39 о металеписисе. См. М.Ф. Квинтилиан, *Двенадцать книг Риторических наставлений (Institutio oratoria)*, пер. А. Никольского, типография Императорской Российской Академии, Санкт-Петербург 1834, <http://ancientrome.ru/antlittr/quintilianus/index.htm> (1.07.2019).

<sup>35</sup> H. Bloom, *A Map of Misreading*, Oxford University Press, New York 2003, с. 102.

## ЖЕСТОВОСТЬ В РОМАНЕ...

Самое тревожное в металеписе заключается в неприемлемой и навязчивой идее, что экстрадиегетическое, возможно, всегда было диегетическим и что рассказчик и его читатель — то есть вы и я — возможно, тоже принадлежат некоторому повествованию<sup>36</sup>.

Примечательно, что в одной из своих поздних работ Женетт расширяет понятие металеписа, исходя из того что *figure* и *fiction* восходят к общему глаголу *fingerere*, спектр значений которого весьма обширен, включая «придавать форму», «ваять», «выдумывать», «воображать», «притворяться» и мн. др. Таким образом, сплетение металеписов становится «зародышем» любой формы повествования<sup>37</sup> (добавим, что *fingerere* имеет и жестово-тактильное значение — «прикасаться»).

В рамках нарратологии Мари-Лауре Райан разделяет риторический металепис и онтологический. В первом пересечении несовместимых диегетических уровней происходит на уровне дискурса:

Риторический металепис приоткрывает маленькое окно, позволяющее бросить беглый взгляд через уровни [повествования], но окошко закрывается после нескольких предложений, и все заканчивается восстановлением существующих границ. Это мимолетное нарушение не угрожает основной структуре повествовательного мира<sup>38</sup>.

Так, офицер Юрьев мечтает «бросить все и написать роман, в котором все женщины беременны и ждут чуда [...]. Но все как-то руки не доходят»<sup>39</sup>. И действительно, во *Взятии Измаила* все женские персонажи действительно либо ожидают ребенка, либо его теряют. Металепис выхватывает линии повествования на уровень метанаррации, обнажая процесс конструирования текста. В другом показательном примере Александр Васильевич, рассуждая о бессмертии, шутливо фантазирует о том, как он буквально оказывается на страницах собственной книги рядом с жуком-буквоедом:

<sup>36</sup> Немного измененный перевод. Ж. Женетт, *Металепис* // того же: *Работы по поэтике. Фигуры: том 1-2*, пер. Е. Васильевой и др., Издательство им. Сабашниковых, Москва 1998. <http://niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/metalepsis.htm> (1.7.2019).

<sup>37</sup> G. Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Éd. du Seuil, Paris 2004, с. 131; С. Фокин, *Металепис, или новые приключения неуловимых фигур (Заметки по новейшей истории теории повествования)*, «Вестник Санкт-Петербургского университета» 2006, Сер. 9, Вып. 2, с. 35.

<sup>38</sup> M.L. Ryan, *Metaleptic machines...*, с. 441.

<sup>39</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 127.

Спрячусь там, прикрывшись обложкой, и затаюсь в засаде среди страниц, пока — в ожидании Страшного суда — кто-то не возьмет, чтобы успокоить захныкавшего ребенка, первый попавшийся фолиант с полки:

— На, Манечка, полистай картинки, — и тут мне, распахнутому из небытия, детский пальчик ткнет боязливо в бороду — вдруг цапну<sup>40</sup>.

Взаимопроницаемость разноуровневых миров здесь происходит в виде мысленного эксперимента, хотя границы воображаемого и реального в шишкинском романе всегда размыты. Интересно, что межуровневая коммуникация осуществляется жестами в процессе пролистывания страниц книги («детский пальчик ткнет», «цапну»). В схожем эпизоде Александр Васильевич видит из окна вагона озябшего босоногого пастушка и машет ему приветливо рукой, но тот в ответ грозит кулаком:

Хотелось бы знать, вспомнит ли он когда-нибудь того путешественника, который махал ему рукой с поезда, как я вспоминаю теперь о нем. Так забраться бы в чье-то воспоминание и сидеть там в тепле и уюте — меня уже и след давно простыл, а там, в чьей-то памяти я, как мартышка, буду повторять раз заученный номер, может быть, именно этот — какой-то седой чудак приветливо машет с поезда. И так будет махать вам до скончания ваших веков<sup>41</sup>.

Онтологический металепсис, как можно предположить из названия, открывает переход

между двумя совершенно разными мирами, например, между «реальным» и «воображаемым», между «нормальной» (в смысле осознанной) психической деятельностью и сном или галлюцинацией [...]. Онтологические уровни повествования перепутываются, когда [...] существующая вещь (*an existent*) принадлежит двум и более уровням или когда она мигрирует с одного на другой, тем самым перемешивая две разнородные среды<sup>42</sup>.

У Шишкина к этому типу относится рассмотренный выше эпизод с «рукой из неба». Чтобы понять, каким образом может происходить это переключение, необходимо сказать несколько слов о нарративной структуре романа.

## 5. ПОТОКИ И СЕРИИ

*Взятие Измаила* — пожалуй, самый сложный метароман Шишкина. Сюжет включает несколько сюжетных линий, раз-

<sup>40</sup> Там же, с. 18.

<sup>41</sup> Там же, с. 45.

<sup>42</sup> M.L. Ryan, *Metaleptic machines...*, с. 442.

вивающихся нелинейно и расположенных хронологически и пространственно отдаленно друг от друга. Текст усложняется множеством ответвлений, зарисовок, многоуровневых текстов в тексте, цитат, цитат. Это гетерогенный мир, в котором есть место как прекрасному, так и безобразному, как комическому, так и трагическому, и все держится вместе невидимыми связями. Одно из условий установления этих связей — это текучесть естества: «Весь так называемый тварный мир текуч и бесплотен», «человек на 80 процентов состоит из воды, а не из чая с лимоном или кофе со сливками»<sup>43</sup>. «Бесплотен», значит, не оформлен в раз и навсегда заданном виде, значит, может принимать любую форму, подстраиваясь и деформируясь в пространстве и времени. Слово перетекает в тело, один персонаж вытекает из другого, переходы между различными линиями повествования размыты. Время бежит, текст изливается, повествование льется. Тело же проницаемо и растворимо до буквы:

— Отец, ты совсем стал плохо видеть. Вот он я. Вот моя *рука*. Дай я тебя обниму.

Трогаю его потертое, обсыпанное березовыми семенами пальто, а рука проваливается куда-то. Там, внутри отца, какой-то кисель из пустоты.

Он усмехается:

— Ну, что я говорил! Все тела состоят из киселя, кисель — из атомов, атомы — из букв<sup>44</sup>.

Жиль Делез и Феликс Гваттари в *Тысяче плато* рисуют идеальную картину мира производства и становления, в котором нет ничего замкнутого и статичного, все течет, все потоки пересекаются с другими потоками, и любая точка может присоединяться к другой. Как комментирует Стивен Шавиро, жизнь в таком мире — «это то и дело повторяющееся чудо странных встреч и диких метаморфоз»<sup>45</sup>. Поток — это фигура схождения (коннективного синтеза). Но для становления мира этого недостаточно: чтобы потенция актуализировалась, необходимо дополнить экономику производства экономикой обмена и распределения — синтезом дизъюнктивным.

<sup>43</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 8, 22.

<sup>44</sup> Там же, с. 19.

<sup>45</sup> С. Шавиро, *Бог, или тело без органов* (отрывок) // того же: *Вне критериев: Кант, Уайтхед, Делез и эстетика*, пер. Олега Мышкина, Hyle Press, Москва 2018, <https://syg.ma/@hylepress/bogh-ili-tielo-biez-orghanov-chast-ghlavy-knighi-s-shaviro-vnie-kritieriev-kant-uaitkhied-dielioz-i-estietika> (1.7.2019).

Роман образуют эти два типа синтеза: с одной стороны, потоки (линии схождения), с другой стороны, серии (линии расхождения). Что представляет собой серия? Во-первых, она образуется рядом однородных единиц, выстроенных в заданной последовательности по принципу повторения, сходства, идентичности, аналогии, оппозиции, принадлежности общему целому и т.п. Но есть и альтернативное определение серии в *Логике смысла* Делеза, позволяющее объединить самые разнородные элементы в динамике их становления и различия. Делезовские серии реализуются при симультанном наличии как минимум двух серий и объединяют не предметы или сущности, а их вариации. Серии парадоксальны (недаром в центре анализа Делеза — область языковых игр и бессмыслица Льюиса Кэрролла). Акцент переносится на сдвиг и вариацию (или различие), на становление как принцип. Делезовские серии гетерогенны и подразумевают потенциально бесконечное количество вариаций. Причем серии не соперничают за статус лучших, первых, самых оригинальных, т.к. располагаются в сфере «совозможности» (Лейбниц). Их основная функция состоит в непрерывном разветвлении.

Именно подобная динамика схождения (потоков) и расхождения (серий) характерна для *Взятия Измаила*. Модель точной и серийной организации текста в миниатюре обыгрывается в ветхозаветном сюжете с Мотте, который, прогуливаясь по Владимирскому спуску и помахивая рукой проплывающему мимо Ра (здесь уже сходятся как минимум две серии), видит горящий куст и слышит голос, указывающий ему идти к царю египетскому и просить об освобождении его народа (добавляется ветхозаветная серия). Мотте грозит царю божьими бедствиями и насылает их с помощью Господа. Однако царь каждый раз обманывает и лютует все свирепее. Если в *Исходе* было десять бедствий и после десятого, смерти всех первенцев, фараон сдается и соглашается на условия Моисея, то у Шишкина описываются двенадцать бедствий-серий — в дополнение к библейским, бедствиями назначаются коллективизация и электрификация. И тем не менее царь не прекращает мучений народа, становится ясно, что этот сюжет может потенциально повторяться до бесконечности. Притча трансформируется в абсурдистский текст, в анекдот, в котором пуанта оказывается жестом беспомощности:

## ЖЕСТОВОСТЬ В РОМАНЕ...

И тогда возроптал Мотте на Господа:

— Но как же так?

И Господь, допечатывала второпях ремингтонистка, развел руками<sup>46</sup>.

Серии образуются вокруг парадоксального элемента, общего двум или более сериям и не принадлежащего ни одной из них. Он курсирует между сериями, позволяя им сообщаться и одновременно заставляя бесконечно расходиться. Делез называет парадоксальный элемент «пустым местом» или «пассажем без места»<sup>47</sup>. Так, например, в эпизоде, где впервые появляется линия Михаила Шишкина, повествование сначала ведется от первого лица. Михаил вспоминает свою прогулку с сыном Олежкой: они смотрели с железнодорожного моста вниз на проезжающие поезда и вдруг увидели женщину с сумками, которая, выходя из троллейбуса, застряла ногой в решетке и сломала каблук. Повествование «цепляется» за этот образ ковыляющей женщины. Фокализация меняется — от первого лица теперь повествует та женщина со сломанным каблуком, которая оказывается Соней, возлюбленной земца Д., и вся сцена происходит перед тем самым нападением с ножом. Образуется петля в повествовании, соскальзывание из одной серии в другую, формально — посредством жеста<sup>48</sup>.

Подобным парадоксальным, вклинивающимся элементом может быть, согласно Делезу, не только жест, но и персонаж, тело, лицо, предмет, рана, трещина. В романе Шишкина такие элементы разбросаны по всему тексту (сломанный каблук, сыр, жук-скарабей и т.д.). Это мотивы, элементы серий, пустые маркеры, основная функция которых — служить медиаторами между мирами: «Пиши так. В судьбе участвуют: ржавчина от скрепки, велосипед, беглый солдат, створоженные облака и шапка-ушанка с чужой вспотевшей головы»<sup>49</sup>.

## 6. ЖЕСТ И ВРЕМЯ: ТРЕЩИНА, МАЯТНИК, ПАСХАЛЬНЫЙ ХОД

Трещина (жест разреза или раскола) важна как для Делеза, так и для Шишкина. Первый позаимствовал идею о беспричинной

<sup>46</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 204–207.

<sup>47</sup> Ж. Делез, *Логика смысла*, пер. Я.И. Свирского, Деловая книга, Раритет, Москва, Екатеринбург 1998, с. 65.

<sup>48</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 165–166.

<sup>49</sup> Там же, с. 175.

связи различных событий пересечением одной трещины у стойков. В эссе *Золя и трещина* он, например, определяет трещину (Большого каньона) как «великую внутреннюю Пустоту», глубокое безмолвие и, более того, как инстинкт смерти<sup>50</sup>. В то же время только благодаря трещине и может состояться мысль, считает Делез, «и все, что есть хорошего и великого в человеке, в людях, готовых к самоуничтожению, приходит и уходит через трещину»<sup>51</sup>. У Шишкина царапина или трещина как прореха во времени, в которой только и может возникнуть произведение искусства, артикулируется в книге *По следам Байрона и Толстого* (2002), в упоминании о Бальтюсе, «унаследовавшем» от Рильке «ощущение трещины», «тех расселин в настоящем времени, затягивающих в себя прошлое, которое таким образом не исчезает, а встречается с будущим»<sup>52</sup>. Во *Взятии Измаила* трещина аналогично вплетена в металептическую структуру, создавая особый тип темпоральности:

Или, предположим, время. [...] Его может, к примеру, и не быть вовсе. Как Вы объясните, что вдруг, допустим, среди лета идет снег, валит, как в опере [...] берешь лыжи и бежишь до ближайшей сопки, а там вдруг поле. И никакого снега. Буйная трава, злаки, ячмень, полба — и знаешь, что всегда это было, что целую вечность идешь так на лыжах вдоль подтаявшей границы, по ту сторону которой что-то не так со временем, исчезло, будто просыпалось в какую-то прореху<sup>53</sup>.

Эта форма времени, открывающаяся в трещине, течет в обоих направлениях одновременно, бесконечно делима на прошлое и будущее и не имеет настоящего. Эта «пустая форма времени» — вечный инфинитив и вечная нейтральность, время зона<sup>54</sup>.

Повествование изрешечено таким микротрещинами, прорехами и линиями, создающими резонансы и отражения в сериях. Делезовская «философия радикальной связи»<sup>55</sup>, безусловно, близка шишкинской прозе. Разветвляющиеся серии, ризомати-

<sup>50</sup> Ж. Делез, *Логика смысла...*, с. 426, 428.

<sup>51</sup> Там же, с. 214.

<sup>52</sup> М. Schischkin, F. Stöcklin, *Auf den Spuren von Byron und Tolstoi. Eine literarische Wanderung von Montreux nach Meiringen*, Rotpunktverlag, Zürich 2012, с. 98.

<sup>53</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 188.

<sup>54</sup> Ж. Делез, *Логика смысла...*, с. 92.

<sup>55</sup> J. Williams, *Gilles Deleuze's 'Logic of Sense'. A Critical Introduction and Guide*. Edinburgh University Press, Edinburgh 2008, с. 15.

ческая структура определяют художественный хаосмос романа. «Новые персонажи являются частью предыдущих, разлагаются, как слова — на приставки, корни, суффиксы, окончания, — и составляют единое целое [...]», — подсказывает автор<sup>56</sup>. Однако особенность метапрозы Шишкина заключается в том, что через прорехи повествование шаг за шагом фокусируется на линии автодиегезиса — писателя Михаила Шишкина: «Реальные отношения-прототипы [...] начинают постепенно продирать полотно романа то там, то здесь и в конце концов разрывают придуманность. В прорехи искусственного прет реальное»<sup>57</sup>.

Второй ключевой графической метафорой времени является в романе маятник Фуко, механический оператор письма, регистрирующий вращение Земли и рисующий петли и ленты Мёбиуса на песке (его движения тоже маркируют переход на другой диегетический уровень)<sup>58</sup>. Маятник находится в состоянии бесконечного производства по принципу симметрии и сдвига: петли смещаются, но линии каждый раз пересекаются в одной точке, образуя рисунки–лемнискаты, ленты Мёбиуса, знаки металеписса. Маятник Фуко, объект-скриптор, возникает в романе несколько раз и каждый раз вызывает экзистенциальное беспокойство, ведь «Земля летит, вращаясь, к черту»<sup>59</sup>. В колебаниях и петлях, производимых маятником, узнаются вращения и скручивания нарратива, предвосхищения будущих событий (пролеписсы) и возвращения к прошлому (аналепсисы). Довольно точно о подобной модели повествования высказался Умберто Эко, объясняя центральный образ своего романа *Маятник Фуко*. Эко писал, что сам характер движения маятника Фуко обязывал его нелинейно структурировать время в романе:

схема *Маятника* скорее напоминала спираль или, может быть, декартов квадрат, с возвращениями в прошлое и заглядываниями в будущее. Герой мог находиться здесь и сейчас, вспоминая тот или иной момент в прошлом<sup>60</sup>.

<sup>56</sup> Тот, кто взял Измаил: интервью Михаила Шишкина Николаю Александрову, «Итоги» 2000, № 42, <http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html>, (29.06.2019).

<sup>57</sup> Там же.

<sup>58</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 223.

<sup>59</sup> Там же, с. 221.

<sup>60</sup> У. Эко, *О литературе. Эссе*, пер. С. Сиднева, Согрус, Москва 2016, с. 181.

Время движется и одновременно остается неподвижным, *sine anno et loco*, без года и места<sup>61</sup>. Подобно шекспировскому времени, вывихнувшему сустав («The time is out of joint»), у времени в романе Шишкина «сорвалась резьба», и оно теперь «прокручивается, как гайка», отменяя прошлое и будущее<sup>62</sup>.

В языке есть прошедшее и будущее как грамматическая категория, но нет ни прошедшего, ни будущего. [...] Время можно открыть на любой строчке. Сто раз открывай первую строку — сто раз будешь заставлять Его сотворять небо и землю и носиться над водою. Вот и сейчас, если откроешь, он носится<sup>63</sup>.

Один из завершающих эпизодов романа — Пасхальный крестный ход, интересный в контексте жестовости не столько гротескным образом его участников (тут и Михаил с Франческой, и «старушка-горбушка», и бездомные, и соседи, и «крепыши-бодигарды в дорогих костюмах и банкирские жены в мехах и в коконах из духов»), сколько лежащим в основе этой сцены движением по кругу, неким финальным всеохватывающим жестом.

Так мы ходили вокруг церкви со светившимися в темноте стаканчиками. И вдруг на какую-то секунду появилось странное ощущение, что все это уже когда-то было, вернее, не так — показалось, что мы всегда вот так ходили с мерцающими огоньками в руках [...] И так мы ходили вчера и позавчера, [...] и сегодня ходим и будем так ходить завтра, и послезавтра, и всегда<sup>64</sup>.

В этом кружении узнается модель бесконечного повторения и бега на месте. Примечательно, что в движении к возвышенному и трансцендентному у Шишкина возникает элемент ритуальности и театральности. Пасхальный ход через повторение тех же движений и жестов превращает единичное и случайное в одно главное вечное Событие.

## 7. ЯЗЫК/ТЕЛО

Делез помещает производство смысла в языке на границу между телом и словом. Если к классической соскоровской семиотике

<sup>61</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 224.

<sup>62</sup> Там же, с. 221.

<sup>63</sup> *Тот, кто взял Измаил: интервью Михаила Шишкина Николаю Александрову...*

<sup>64</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 365–366.

(означающее и означаемое) добавить делезовский «подвижный элемент», «пустое пространство» или «плавающее означающее», можно представить себе фигуру смысла, которая топологически изображается лентой Мёбиуса (которая, в свою очередь, является чистым металеписом). «Все происходит на границе между вещами и предложениями», — пишет Делез. По линии этой же границы и располагается смысл, который и есть это разделение между словом и телом. «Эта граница ни смешивает, ни воссоединяет их [...]; скорее, она является артикуляцией их различия: тело/язык»<sup>65</sup>. Делез здесь не пишет о жесте, но примечательно, что в конце его *Логика смысла* появляется фигура мима, актера, танцора, буффона, т.е. жестовая фигура *par excellence*. Принципиальная немота мима скрывает возможность речи. Только мим способен «сделать мгновение предельно интенсивным, упругим, сжатым, чтобы оно выражало беспредельное будущее и беспредельное прошлое, — вот точка приложения способности и искусства представления: здесь нужен мим, а не прорицатель судеб»<sup>66</sup>.

Именно в этом значении следует понимать жест как «язык тела». Как и смысл, жест также рождается на границе языка и тела и также является артикуляцией различия тело/язык: ни тело, ни язык; и тело, и язык. Это отношения разобщения, дизъюнкции (*disjunctio*), управляемые логической связкой «и/или», «или то, или то, или оба сразу». Иными словами, жест—это медиальная единица структуры текста, возникающая в точке сдвига между движением тела и движением мысли. Жест рождается в петлях металеписа, трещинах смысла, развертываясь «вдоль подтаявшей границы»<sup>67</sup>.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Agamben, Giorgio. *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Transl. Daniel Heller-Roazen. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1999.
- Agamben, Giorgio. *Means without End: Notes on Politics*. Transl. Vincenzo Binetti, Cesare Casarino. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Belyy, Andrey. *Masterstvo Gogolya*. Moskva: OGIZ—GIKhL, 1934 [Белый, Андрей. *Мастерство Гоголя*. Москва: ОГИЗ—ГИХЛ, 1934].

<sup>65</sup> Ж. Делез, *Логика смысла...*, с. 45.

<sup>66</sup> Там же, с. 197.

<sup>67</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 188.

- Belyy, Andrey. *Glossolaliya. Poeta o zvuke*. Moskva: Evidentis, 2002 [Белый, Андрей. *Глоссолалия. Поэма о звуке*. Москва: Evidentis, 2002].
- Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. New York: Oxford UP.
- Deleuze, Giles. *Logika smysla*. Transl. Yakov Svirskiy. Moskva: Raritet, Ekaterinburg: Delovaya kniga, 1998 [Делез, Жиль. *Логика смысла*. Перевод Я.И. Свирский. Москва: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998].
- Eco, Umberto. *O literature. Esse*. Transl. Svetlana Sidneva. Moskva: Corpus, 2016 [Эко, Умберто. *О литературе. Эссе*. Перевод С. Сиднева. Москва: Corpus, 2016].
- Eykhenbaum, Boris. "Kak sdelana Shinel' Gogolya." *Poetika: Sborniki po teorii poeticheskogo yazyka*. Petrograd: 18-ya Gosudarstvennaya tipografiya, 1919 [Эйхенбаум, Борис. "Как сделана Шинель Гоголя." *Поэтика: Сборники по теории поэтического языка*. Петроград: 18-я Государственная типография, 1919].
- Fokin, Sergey. "Metalepsis, ili novnye prikluyeniya neulovimykh figur (Zametki o noveyshey istorii teorii povestvovaniya)." *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta* 2006, no. 9 [Фокин, Сергей. "Металепсис, или новые приключения неувимых фигур (Заметки по новейшей истории теории повествования)." *Вестник Санкт-Петербургского университета* 2006, no. 9].
- Genette, Gérard. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- Kvintilian, Mark Fabiy. *Dvenadtsat' knig Ritoricheskikh nastavleniy*. Transl. A. Nikol'skiy. Sankt-Peterburg: Tipografiya Imperatorskoy Rossiyskoy Akademii, 1834 [Квинтилиан, Марк Фабий. *Двенадцать книг Риторических наставлений*. Перевод А. Никольского. Санкт-Петербург: Типография Императорской Российской Академии, 1834] < <http://ancientrome.ru/antlitr/quintilianus/index.htm>>.
- Maslennikova, Ol'ga. *Semantika zhesta v proze Andreya Belogo: Peterburg, Kottik Letaev, Kreshchenyy kitaets*. PhD thesis. Ivanovskiy gosudarstvennyy universitet, 2000 [Масленникова, Ольга. *Семантика жеста в прозе Андрея Белого: Петербург, Котик Летаев, Крещеный китаец*. Кандидатская диссертация. Ивановский государственный университет, 2000].
- Mil'kov, Dmitriy. *Russkiy literaturnyy avangard: Poetika zhesta (Simvolizm — futurizm — OBERIU)*. PhD thesis. Rossiyskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet im. A.I. Gertsena, 2000 [Мильков, Дмитрий. *Русский литературный авангард: Поэтика жеста (Символизм — футуризм — ОБЭРИУ)*. Кандидатская диссертация. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2000].
- Quintilian, Marcus Fabius. *Institutio oratoria in four volumes*. Vol. III. Transl. H.E. Butler. Cambridge, MA: Harvard UP, 1959.
- Ryan, Marie-Laure. "Metaleptic machines." *Semiotica* 2004, no.150–1/4.
- Schischkin, Michail, Stöcklin, Franziska. *Auf den Spuren von Byron und Tolstoi. Eine literarische Wanderung von Montreux nach Meiringen*. Zürich: Rotpunktverlag, 2012.
- Shaviro, Stiven. "Bog i telo bez organov." *Vne kriteriev: Kant, Uaythed, Delez i estetika*. Transl. Oleg Myshkin. Moskva: Hyle Press, 2018 [Шавиро, Стивен. "Бог, или тело без органов." *Вне критериев: Кант, Уайтхед, Делез и эстетика*. Перевод Олега Мышкина. Москва: Hyle Press, 2018]. <<https://syg.ma/@hylepress/bogh-ili-tielo-biez-orghanov-chast-ghlavy-knighi-s-shaviro-vnie-kriteriiev-kant-uaitkhied-dielioz-i-estietika>>.

## ЖЕСТОВОСТЬ В РОМАНЕ...

- Shishkin, Mikhail. "Vzyatie Izmaila." *Tri prozy*. Moskva: Astrel', 2012 [Шишкин, Михаил. "Взятие Измаила". *Три прозы*. Москва: Астрель, 2012].
- Shishkin, Mikhail. "Val'zer i Tomtsak." Robert Val'zer. *Progulka*. Moskva: Ad Marginem Press, 2014 [Шишкин, Михаил. "Вальзер и Томцак." Роберт Вальзер. *Прогулка*. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014].
- Shishkin, Mikhail, Aleksandrov, "Tot, kto vzyal Izmail." Interview. *Itogi* 2000, no. 42/228 [Шишкин, Михаил, Александров, Николай. "Тот, кто взял Измаил." Интервью. *Итоги* 2000, no. 42 / 228. <<http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html>>].
- Tsiv'yan, Yuriy. *Na podstupakh k karpalistike: dvizhenie i zhest v literature, iskusstve i kino*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010 [Цивьян, Юрий. *На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино*. Москва: Новое литературное обозрение, 2010].
- Tsiv'yan, Yuriy. *Karpalistika kino: zhest i montazh. Lektsiya 1*. Lektorium Evropejskogo universiteta, Sankt-Peterburg, 2013 [Цивьян, Юрий. *Карпалистика кино: жест и монтаж. Лекция 1*. Лекторий Европейского университета. Санкт-Петербург, 2013]. <<https://www.youtube.com/watch?v=KYakPTofR3U>>].
- Strätling, Susanne. *Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2017.
- Williams, James. *Gilles Deleuze's 'Logic of Sense'. A Critical Introduction and Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- Zhenett, Zherar. *Raboty po poetike. Figury*. Transl. E. Vasilyeva at all. Moskva: Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh, 1998 [Женетт, Жерар. *Работы по поэтике. Фигуры*. пер. Е. Васильевой и др., Москва: Издательство имени Сабашниковых, 1998] <<http://niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/metalepsis.htm>>].

Irina Schulzki

### GEST W POWIEŚCI MICHAŁA SZYSZKINA *ZDOBYCIE TWIERDZY IZMAIL*

#### Streszczenie

Artykuł poświęcony jest gestowi w powieści Michała Szyszkina *Zdobycie twierdzy Izmail*. Po kategorię gestu sięga się najczęściej w poszukiwaniu rozwiązania alternatywnego wobec słowa i racjonalnego sensu, ponieważ gest jako figura przemilczenia cechuje sytuacje bezsensu i problematyzuje samą możliwość werbalnej wypowiedzi. Jednocześnie analiza gestu napotyka takie same problemy metodologiczne dotyczące werbalizacji, jak i sam tekst literacki. W artykule rozpatrywane są możliwe kierunki analizy gestu w prozie Szyszkina i badane gesty w powieści *Zdobycie twierdzy Izmail* ze względu zarówno na tematykę i strukturę narracyjną tekstu, jak i języka. Kategoria gestu zawiera propozycję innej optyki i odbioru języka, ukierunkowaną na ukryte możliwości tekstu. Autorka bada posługiwanie się gestem w tytule powieści, w figurach wypowiedzi autora (ręka chwytająca i karząca), w metalepsie jako strategii narracji, a także w organizacji tekstu jako systemu strumieni i serii krzyżujących się za pomocą paradoksu, wreszcie w wymiarze czasowym (eon) wyrażonym przez metafory pęknięcia, wahadła i procesji paschalnej.

Zgodnie z logiką tworzenia sensu (Deleuze) gest określany jest jako jednostka struktury tekstu, pojawiająca się w punkcie przecięcia i przesunięcia między językiem a ciałem.

Irina Schulzki

GESTURE IN MIKHAIL SHISHKIN'S NOVEL *THE TAKING OF IZMAIL*

Summary

The article focuses on aspects of gesture in Mikhail Shishkin's novel *The Taking of Izmail*. The concept of gesture is frequently evoked in search of an alternative to speaking and rational meaning, since gesture, as a figure of muteness by itself, signals the nonsensical in the text and its production problematising the very possibility of verbal expression. Analyses of gestures in literature are faced with the same methodological conundrum as literary texts: how to verbalise the mute body. The article outlines possible directions of a gesturological criticism in Shishkin's prose and grapples with gestures in *The Taking of Izmail* with respect to the motifs, the narrative structure, and the language expression. The recourse to the category of gesture aims at hidden potentials of the text and offers a different optics, or perception, of language. Gesture underlies the title of the novel (taking), the figures of authorial intervention (a grasping and punishing hand), the narratological metalepsis, and the organisation of the text as a system of convergences (flows) and divergences (series) intersected by a paradoxical element. Finally, gesture is revealed in the temporal dimension (aion) articulated by the metaphors of a crack, a pendulum, and the circling Easter procession. Following the logic of the genesis of sense (Deleuze), gesture is defined as a formal medial element within the text structure occurring at the point of intersection and shift between body and language.



ОЛЬГА ГРИМОВА

Кубанский государственный университет, Краснодар, Россия

 ORCID 0000-0003-0691-1078

### ВЗЯТИЕ ИЗМАИЛА КАК НОВАЯ РОБИНЗОНАДА

В современной эпике достаточно часто актуализируется жанровый инвариант робинзонады. Причем речь идет не только о *Новых Робинзонах* Людмилы Стефановны Петрушевской (1989) или *Авиаторе* Евгения Германовича Водолазкина (2016), где шедевр Даниеля Дефо выступает в качестве явного претекста, но и о тех произведениях, в которых он, не присутствуя цитатно, все же определяет структуру, а значит, во многом, и смысл. Если посмотреть с этой точки зрения, то можно увидеть общность таких разных на первый взгляд текстов, как *Дети мои* Гузели Шамилевны Яхиной (2018) и *Елтышевы* Романа Валерьевича Сенчина (2009), ведь в основе сюжетной динамики обоих — попытка героя изолироваться от враждебной социальности, обжить чуждый для себя мир. Обращаясь к концепции жанра как «олитературенного времени»<sup>1</sup>, можно рассматривать актуализацию, казалось бы, довольно архаичной разновидности географического романа приключений как симптоматичную. Не менее симптоматичны и те метаморфозы, которые переживает в современном романном тексте жанровый инвариант.

Части *Взятия Измаила* (1999), в которых возможно проследить сюжет, организованы в соответствии с разными жанровыми моделями (роман воспитания, криминальный роман, робинзонада). В соответствии с инвариантными чертами последней

<sup>1</sup> И. Смирнов, *Олитературенное время. (Типо)теория литературных жанров*, Издательство Русской христианской гуманитарной академии, Санкт-Петербург 2008.

в романе Михаила Павловича Шишкина построено несколько фрагментов, причем все варианты реализации классической модели можно определить как в разной степени «осколочные». Очевидно, необходимо говорить об использовании жанровой стратегии робинзонады в соответствии с авторским замыслом, достаточно далеким от изначальной семантики жанра. Логично задаться вопросом, как функционирует столь традиционная каноническая структура в рамках неканонической.

Натан Давидович Тamarченко описывает сюжетную ситуацию, в которой оказывается герой робинзонады, как ситуацию изоляции, возникающую обычно в результате катастрофы — герой попадает в страну, «отделенную от обычного, знакомого мира, а потому там возможны такие встречи и события, которые не могли бы произойти нигде больше»<sup>2</sup>. Ученый подчеркивает, что для данного жанра, как и для любого приключенческого романа, значимо двоемирие: покинув «свой» мир, герой оказывается в «чужом», в котором пытается не только выжить, но и освоить (построить дом и защитить его, преобразовать чуждый мир трудом), что мотивирует авантюристичность повествований такого типа.

Изолированность миров, в которых оказываются шишкинские герои-робинзоны, подчеркивается в начале практически каждого нарратива, ориентированного на классический жанровый инвариант. Это либо труднодоступность метеорологической станции, на которую попадают Мария Дмитриевна и Евгений Борисович, либо окруженность горами (татарская деревушка в Крыму, где прячутся Карпов и Вера, либо Ницца, куда бежит от своей болезни Ольга Вениаминовна). Устойчив мотив сложно преодолеваемого пространства. Так, поезда, на которых перемещаются герои, почти всегда задерживаются, останавливаются не там, пути заваливает снегом и т.д.

Робинзонада шишкинского героя, как и в традиционном романе, зачастую связана с катастрофой, однако это другой тип катастрофичности. Несчастье, переживаемое героем традиционной робинзонады, — случайность, как и его попадание на остров. Катастрофичность бытия героя *Взятия Измаила* (внешняя, либо внутренняя, а чаще всего и та, и другая) — имманентность художественного мира, сотворяемого автором, а потому их по-

<sup>2</sup> Н. Тamarченко, Л. Стрельцова, *Путешествие в «чужую» страну. Литература путешествий и приключений*, Аспект Пресс, Москва 1995, с. 157.

падение в изолированный топос, сулящий избавление, облегчение страдания, глубоко закономерно. Все робинзоны Шишкина — беглецы. Бегут от травли и притеснения коррумпированной властью земец Д. и Маша, бежит от осознания собственного умирания Ольга Вениаминовна, от невозможности принять смерть ребенка спасается в дачной Валентиновке автобиографический герой. Иногда мотивировка бегства не прояснена, есть лишь намек на некую угрозу («[...] на Веру находили приступы страха, и Карпову приходилось часами успокаивать ее, что все позади, что им теперь совершенно нечего бояться, что они в безопасности [...]»<sup>3</sup>), иногда же сюжет об изоляции редуцирован, и бегство становится самоцелью, как в случае с Александром Васильевичем, которого эскапизм временно спасает от катастрофичности его семейной истории.

Шишкинские робинзоны, как и герои классического романа, пересекают границу между своим и чужим. Это может быть граница национальная (между русским и европейским (Ольга Вениаминовна и автобиографический герой), русским и азиатским (Карпов и Вера), граница аксиологическая: между интеллигентским бытием, в контексте которого значимы гуманистические ценности, и жизнью деградировавшего народа и деградировавшей же власти (история Евгения Борисовича, Маши и Мотте; история вятской командировки Шишкина, перед глазами которого не случайно возникают люди со звериными головами), либо онтологическая, в частности граница между жизнью и смертью (сюжет Ольги Вениаминовны и автобиографического героя).

Репрезентация чужого происходит за счет особых композиционно-речевых форм, характеризующих классическую робинзонаду, и — в трансформированном виде — унаследованных рассматриваемым романом. Дело в том, что каноническая робинзонада формировалась под влиянием дневников, и в первую очередь, дневников Александра Селкирка. Дневники и мемуары играют огромную роль в структуре рассматриваемого жанра. Обычно они содержат системные и развернутые географические, антропологические описания, наблюдения над климатом, флорой, фауной и т.д. Особенностью их является то, что они даются с особой «идеологической» точки зрения — в кругозо-

<sup>3</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила: роман*, Вагриус, Москва 2007, с. 416.

ре не обычного наблюдателя-путешественника, а исследователя-профессионала — моряка, естествоиспытателя, натуралиста. Значимо также, что мы обнаруживаем в структуре описания четкие предметные границы — каждый элемент в нем отделим от других, не сливается и не смешивается с ними. Кроме того, эти описания не являются символическими, в них нет второго плана, иносказательности; они точно (в идеале — научно точно) передают окружающую героев обстановку. Такая ориентация на документальность, по мнению исследователей, отражает дух освоения мира, свойственный эпохе, в которую формируется рассматриваемый жанровый канон<sup>4</sup>.

Один из самых близких к традиционным образцам жанра, дневник Владимира Павловича Мотте, врача, ведущего антропологические исследования населения сибирской глубинки, на первый взгляд, соответствует названным критериям, отражает профессионально сфокусированное постижение чужого мира:

Туземный народец, обитающий по склонам этих заросших туманами сопок, [...] находится, пожалуй, в расцвете своего вырождения вследствие бесконечных скрещиваний с беглыми [...]. [...] Вместо уникальных черт лица, присущих во всем мире только этому генетическому оазису, добросовестный исследователь обнаружит лишь испитые хари. Туземные обряды ограничиваются мордобоем и поножовщиной. Легенды забыты. Женщины все лептосомы, мужчины — пикноиды<sup>5</sup>.

Однако очевидно, что профессиональный дискурс здесь имитативен, ведь в нем присутствуют метафоричность и оценочность, а главное — он провоцирует некое смещение оптики. За счет целого ряда остранных лексем — «туземцы», «самоеды», «аборигены» — социальное чуждое предстает инонациональным. Здесь также, как и во фрагменте, посвященном командировке журналиста Шишкина в деревню Облянищево, создается образ страны, оккупированной изнутри. Таким образом, цель дневниковых описаний — не фиксирование своеобразия познаваемого мира, а проблематизация границы между своим и чужим, ее превращение из внешней во внутреннюю, ценностную, и, как следствие, сложнее преодолимую.

<sup>4</sup> Е. Козьмина, *Робинзонада как разновидность географического романа приключений* // «Вестник Брянского государственного университета» 2016, № 4, с. 137.

<sup>5</sup> М, Шишкин, *Взятие Измаила: роман...*, с. 230.

Робинзонада показывает, что с национально чужим можно найти контакт, но, по Шишкину, не получится договориться с соотечественником, для которого цивилизационные ценности — пустой звук. Поэтому деревенские постоянно вытаптывают флоксы, которые высаживает Марья Дмитриевна, дети, с которыми было подружались Карпов и Вера, воруют у них еду, а ребенка-подкидыша, который мог бы стать связующим звеном между местными и бездетной интеллигентской парой, в конце концов похищают.

Для классической робинзонады значимо, что ее топос коррелирует с утопическим. Изолированность острова становится некоторого рода гарантией благоприятности условий существования на нем. Вспомним, как колья, из которых Робинзон построил ограду для своего жилища, пускают ростки. Конвенцией жанра определяется, что препятствия, с которыми сталкивается герой, ему по силам, он может построить и защитить свое жилище. С таким утопическим/идиллическим топосом соотносится и Ницца, и татарская деревенька Отузы, и Валентиновка, и курортный город, куда в один из своих побегов попадает Александр Васильевич. Однако утопический статус эскапистского топоса в романе проблематизируется. Так, метеорологическая станция, где находят приют Маша и Евгений Борисович, сравнивается с домиком Филемона и Бавкиды. Это сопоставление дает начало микросюжету, инспирированному античным и христианским мифами. Станция, представленная в тексте как единственный островок, незатопленный бесконечными дождями, соотносится и с домиком гостеприимных стариков, приветивших Зевса и Гермеса (он единственный, согласно Овидию<sup>6</sup>, оказался спасенным, тогда как все в округе было затоплено), а также с ковчегом («Вот видите, Мария Дмитриевна [...]. Их всех зальет, а мы только и спасемся. В какой стороне Арарат?»<sup>7</sup>). Однако скоро эта мифологическая «подсветка», обеспечивавшая исключительность робинзоновского топоса, разрушается — крыша дома протекает и починить ее не получается. Жилище оказывается беззащитным и перед другой стихией: когда Мотте уходит за врачом, «самоеды» врываются

<sup>6</sup> П, Овидий, *Метаморфозы*, пер. С.В. Шервинский, прим. Ф.А. Петровский, Художественная литература, Москва 1977, с. 213.

<sup>7</sup> Там же, с. 244.

на станцию, избивают Марью Дмитриевну и забирают ребенка. Дому не суждено выстоять и в фигуральном смысле — все пары, которые могли бы его организовать, в романе последовательно рушатся, Мотге же покидает беспомощных «Филемона и Бавкиду», а в параллельном сюжете не оказывает помощи раненному земцу Д.

Вообще же моделирование определенного образа пространства исключительно важно для робинзоны. Елена Юрьевна Козьмина отмечает, что каноническая для этого жанра спациальность складывается тогда, когда соединяются две противоположные тенденции — восходящее к приключенческому роману видение пространства как препятствия, которое необходимо преодолеть (и во *Взятии Измаила* это именно так) и связанная с романом странствий концепция относительной автономности пространства, его самодостаточности, и вытекающая отсюда необходимость в достоверном, правдоподобном его изображении, достигаемом посредством детализированности, позволяющей читателю войти в изображаемый мир<sup>8</sup>.

С таким параметром жанра, как спациальная достоверность, современная робинзоныда работает также, как и с композиционно-речевой формой дневника. В текст вводится фрагмент, достаточно точно имитирующий заданную жанровой конвенцией форму, но функционирует он по законам «смещенной оптики», определенная каноном функциональность подменяется иной. Возникает элемент, формально соотносенный с традиционным жанром, а по сути, реализующий авторскую картину мира, достаточно далекую от конвенциональной.

Например, в двух робинзоныдных фрагментах возникает образ географической карты, казалось бы, коррелирующий с требованием пространственной достоверности. Но одна из них — «карта», образованная следами от потеков воды на стенах, и она меняет очертания после каждого дождя, вторая оказывается составленной из клопов, живших под реальной картой: «И вот однажды тебе вдруг показалось, что один населенный пункт вдруг куда-то переполз. Потом другой. Пригляделся, а это клопы. Клоп районного масштаба. Клоп областного значения. Клоп — столица автономного края»<sup>9</sup>. Подвижность обеих «карт» — сво-

<sup>8</sup> Е, Козьмина, *Робинзоныда как разновидность географического романа приключений...*, с. 137–138.

<sup>9</sup> М, Шишкин, *Взятие Измаила: роман...*, с. 285.

образная эмблема процессов, происходящих с пространством в трансформированной робинзонаде.

Специальность неизбежно втягивается в постоянно осуществляемое в романе конструирование альтернативных историй, которые не образуют онтологической иерархии — есть несколько взаимоисключающих повествований об одном и том же событии при отсутствии маркированности главного, которому необходимо доверять (например, о смертельном ранении Д. за точкой, которую держала рука, появившаяся из облаков, рассказывает и Соня, и старуха в синем рабочем халате). Соответственно — и неиерархично — умножаются и пространства. Так сибирская глубинка запараллеливается с Древним Египтом: «На самом деле мы живем в Египте. Проводим каналы, строим пирамиды, мумифицируем фараонов»<sup>10</sup>, — объясняет Мотте Мария Дмитриевна. Параллельное разворачивание двух пространств продолжается вплоть до финала истории, когда Владимир Павлович прямо из ближайшего к станции городка выходит к Нилу, странным образом ухитрившись миновать еще и Владимирский спуск, значимую точку киевского топоса. Причем отмеченная Натаном Тмарченко достоверность и детализированность описаний, позволяющих читателю войти в повествование, ни в коей мере не теряется, просто читателя вводят как бы сразу в удвоенное пространство. Так, Ра проплывает мимо Мотте в «папирусной барке», а в долине Нила герой наблюдает такой пейзаж:

На прибрежные березняки спускались сумерки, лягушки стали наглее и громче, комары облепляли шею [...]. [...] Тут Мотте снова увидел Ра, тот пересаживался в другую барку, чтобы грести всю ночь обратно по подземному Нилу и утром опять проплыть мимо Владимирского спуска<sup>11</sup>.

Деталь, которая, согласно жанровой конвенции, должна быть лишена иносказательности, второго плана, обретает все это в рассматриваемом романе. Так, в контексте истории Мотте возникает эпизод, когда в руку героя вкладывают скарабея, символизирующего, как известно, восходящего Ра, а в более широком смысле — импульс возрождения, витальности. Герой избавляется от дара, что предвосхищает печальный конец истории.

<sup>10</sup> Там же, с. 234.

<sup>11</sup> Там же, с. 258.

Возможно, иерархически не организованные альтернативные пространства, так противоположенные классической робинзонаде, необходимы во *Взятии Измаила*, потому что коррелируют с кризисом идентификации, который переживают те, кто являются субъектами сознания в романе. «Я-для-себя» героя практически всегда не совпадает с «я-для-других», и острое переживание этого несовпадения создает основной пафос и смысл авторского высказывания о человеке. Так, если исходить из фрагментов перволичного повествования, Ольга Вениаминовна — стоически принимающая свое умирание сильная личность, а если ориентироваться на повествование о ней в третьем лице, то перед читателем «местное чучело, посмешище сезона. С невероятной шляпой, над которой умирает со смеху весь табльдот»<sup>12</sup>. Александр Васильевич и Катя — счастливые супруги, если посмотреть со стороны, по внутреннему же ощущению — чужие друг другу люди. В серии неперенных вопросов, которые задает себе любой из представленных Шишкиным субъектов сознания, самый важный для робинзонады вопрос «Где я?», которым заканчивается роман, неслучайно предшествует вопросу «кто я?». И эти вопросы, по сути, синонимичны — субъект не знает, где он, потому что он не знает, кто он. У героя современной робинзонады отнята возможность освоить внешнее пространство (во-первых, его враждебность превосходит возможности покорителя, во-вторых, оно мультиплицируется), потому что освоено прежде всего должно быть пространство внутреннее, и это освоение еще не состоялось.

Сюжетная схема классической робинзонады циклична — покинув свой мир и выжив в чужом, герой вновь возвращается в свой. Примечательно, что, говоря о романе Дефо, автобиографический герой, также в определенный момент становящийся робинзоном, выделяет как желанную для себя именно третью фазу цикла:

почему я так хотел в детстве оказаться где-то на острове, без еды, без дома, без постели, без гренков на завтрак, без вот этой раскладушки под сиренью — но с людоедами и страхом голодной смерти. Читаем запоем. Ему нравятся приключения с дикарями, а мне вдруг пришелся по душе эпилог, когда Робинзон-горемыка возвращается домой — тихо, тепло, покойно, и все позади<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Там же, с. 99.

<sup>13</sup> Там же, с. 270.

Все робинзонады, разворачивающиеся в романе, этой стадии лишены — в «свой» мир не может вернуться тот, кто не знает, кто он.

Хочется в финале вернуться к мысли об «осколочной» реализации рассматриваемого жанрового инварианта во *Взятии Измаила* — он может быть развернут более полно, с формальным обозначением практически всех конвенциональных компонентов, как в истории Мотте, а может представлять перед читателем лишь неким жанровым «эмбрионом», синопсисом, так, что, зная модель, по которой автор работает с инвариантом, его возможно развернуть в полноценный нарратив («он мне рассказывал о своей несчастной любви, после которой и решил поехать в Россию. Так вот для чего, подумал я, грызя орешки, нужна человечеству эта страна — должно же быть где-то на свете место, куда приезжают залечивать разбитые сердца»<sup>14</sup>). Вероятно, невозможность замкнуть цикл возвращением к «своему» провоцирует постоянное возобновление сюжета робинзонады в структуре романа. И в этом контексте особенно значим контраст открытых финалов шишкинских робинзонад, где никто ничего не обретает, с подчеркнутой закрытостью финала канонического романа, где «тихо, тепло, покойно и все позади»<sup>15</sup>.

### БИБЛИОГРАФИЯ

- Koz'mina, Elena. "Robinzonada kak raznovidnost' geograficheskogo romana prikljuchenij." *Vestnik Brjanskogo gosudarstvennogo universiteta* 2016, no. 4 [Козьмина, Елена. "Робинзонада как разновидность географического романа приключений." *Вестник Брянского государственного университета* 2016, no. 4].
- Ovidij, Publij Nazon. *Metamorfozy*. Perevod s latinskogo S.V. Shervinskiy. Primechaniya F.A. Petrovskii. Moskva: Khudozhestvennaja literatura, 1977 [Овидий, Публий Назон. *Метаморфозы*. Перевод с латинского С.В. Шервинского. Примечания Ф.А. Петровский. Москва: Художественная литература, 1977].
- Smirnov, Igor'. *Oliteraturennoe vremja. (Gipo)teorija literaturnyh zhanrov*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Russkoj hristianskoj gumanitarnoj akademii, 2008 [Смирнов, Игорь. *Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров*. Санкт-Петербург: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2008].

<sup>14</sup> Там же, с. 436.

<sup>15</sup> Там же, с. 270.

Tamarchenko, Natan, Strel'cova, Ljudmila. *Puteshestvie v "chuzhuyu" stranu. Literatura puteshestvij i priklyuchenij*, Moskva: Aspekt Press, 1995 [Тамарченко, Натан, Стрельцова, Людмила. *Путешествие в "чужую" страну. Литература путешествий и приключений*. Москва: Аспект Пресс, 1995].

Olga Grimowa

#### ZDOBYCIE TWIERDZY IZMAIL JAKO NOWA ROBINSONADA

##### Streszczenie

Artykuł poświęcony jest badaniom specyfiki gatunkowej powieści Michaiła Szyszkiina *Zdobycie twierdzy Izmail*. Traktując określone jej fragmenty jako realizację inwariantu gatunkowego robinsonady, autorka wskazuje drogi transformacji wielu jej parametrów. We współczesnej robinsonadzie granica między „swoim” i „obcym” zyskuje nowy sens. Przestrzeń artystyczna rozrasta się i traci jednoznaczność oraz konkretny charakter. Zmieniają się funkcje takiej kompozycyjno-narracyjnej formy jak notatki w dzienniku. Autorka dochodzi do wniosku, że zwrot Szyszkiina ku gatunkowej strategii robinsonady związany jest z koniecznością zrozumienia kryzysu tożsamości charakterystycznego dla współczesnego człowieka.

Olga Grimova

#### THE TAKING OF IZMAIL AS A NEW ROBINSONADA

##### Summary

Article is devoted to a research of the genre nature of the Shishkin's novel *The Taking of Izmail*. Considering its certain fragments as the sphere of realization of a genre invariant of a robinzonada, the author analyses the transformation of its parameters. In a modern robinzonada the border between "mine" and "others" is comprehended in a new way. The space represented in novel becomes multiple and loses the definiteness, unambiguity. Functions of such special composite and speech form as diary also change. The author comes to a conclusion that Shishkin's appeal to the genre strategy of a robinzonada is connected with the necessity of comprehension of identity crisis relevant for modernity.



ELŻBIETA TYSZKOWSKA-KASPRZAK

Uniwersytet Wrocławski

 ORCID 000-001-8297-0630

## ИСКУССТВО ИЛЛЮЗИИ В РОМАНЕ МИХАИЛА ШИШКИНА *ВЗЯТИЕ ИЗМАИЛА* И В ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

На иллюзорность литературы обратил внимание уже Платон. В своем труде *Государство*, рассуждая о роли поэтов в обществе, он представил триаду Создатель — иллюзионист — художник:

Разве, по-твоему, бог — волшебник и словно нарочно является то в одних, то в других видах: то он сам меняется, принимая вместо своего облика различные другие формы, то лишь нас вводит в заблуждение, заставляя нас мнить о себе временами одно, временами другое? Или бог есть нечто простое и он всего менее выходит за пределы своей формы?<sup>1</sup>

Греческий философ определяет искусство как вторичное подражание воспринимаемому миру, который, в свою очередь, является имитацией созданного Творцом пробраза и, в связи с этим, тройне отдаленной от действительности видимостью. Платон называет поэтов создателями призраков, которые не прикасаются к правде<sup>2</sup> и порождают произведения, «стоящие на третьем месте от сущности»<sup>3</sup>.

В античном споре философии с поэзией, отображенном в *Государстве*, философское, рациональное познание действитель-

<sup>1</sup> Платон, *Государство*, пер. А. Н. Егунова // того же, *Сочинения в четырех томах*, т. 3, ч. 1, Издательство Олега Абышко, Санкт-Петербург 2007, с. 173

<sup>2</sup> K. Bartol, *Wypędzić poezję, wygnać poetów. Współczesne interpretacje Platńskiego postulatu*, «Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka» № 19, 2012, с. 18.

<sup>3</sup> Платон, *Государство...*, с. 598.

ности противопоставляется художественным видениям, игре чувств, интуиции<sup>4</sup>. По мнению Платона, художники, а в том числе и поэты, так же как фокусники создают обманывающие зрение картины:

То же самое и с изломанностью и прямизной предметов, смотря по тому, разглядывать ли их в воде или нет, и с их вогнутостью и выпуклостью, обусловленной обманом зрения из-за их окраски: ясно, что вся эта сбивчивость присуща нашей душе, и на такое состояние нашей природы как раз и опирается живопись со всеми ее чарами, да и фокусы и множество разных подобных уловок<sup>5</sup>.

Несмотря на это, человек находит в искусстве удовлетворение, так как оно создает ложные картины, которые мы любим вопреки нашему желанию увидеть правду. Интерес к живописи, четко отображающей реальность, — это своего рода жертва разума. По мнению Платона, произведения изобразительного искусства апеллируют к какому-то низшему элементу души. Такому, который любит вводить себя в заблуждение. И это не разум<sup>6</sup>.

Греческий философ отказывается от идеи выгнать художников из государства, хотя опасается губительного влияния искусства на общество. Понимая потребность человека в иллюзорных переживаниях, доставляемых искусством, Платон предостерегает перед восприятием фикции как реальности, а миражей — как правды.

Упомянутая триада Создатель — иллюзионист — художник появляется во многих текстах культуры. Также в русской литературе образ иллюзиониста часто встречается в контексте художественного творчества, подтверждая его обманчивость, и в то же время возможность креации<sup>7</sup>.

Мотив иллюзии довольно часто использовал Владимир Набоков, а также Михаил Шишкин, который неоднократно признался, что следует традиции автора *Дара*. В своих рассуждениях

<sup>4</sup> R. Mordarski, *Filozofia polityczna Platona wobec sporu filozofii z poezją. Interpretacja Leo Straussa*, «Filo-Sofija» 2009, № 1, с. 189.

<sup>5</sup> Платон, *Государство...*, с. 468.

<sup>6</sup> W. Witwicki, *Komentarze // Platon: Państwo*, пер. W. Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2001, с. 77, 317.

<sup>7</sup> См., напр.: Г.А. Жиличева, *Фигура фокусника в русской прозе 20–30-х гг. XX в.*, «Филологический журнал» 2007, т. 1 (4), № 1, [http://slovorggu.ru/nfv2007\\_1\\_4\\_pdf/13Gilicheva.pdf](http://slovorggu.ru/nfv2007_1_4_pdf/13Gilicheva.pdf) (12.10.2017); E. Tyszkowska-Kasprzak, *Obraz iluzjonisty w prozie Michaila Szyszkina na tle tradycji literatury rosyjskiej*, «Roczniki Humanistyczne» т. 66, з. 7, 2018, с. 143–163.

на литературные темы автор *Венерина волоса* многократно это сходство подчеркивает. Высказываясь о литературной традиции, Шишкин называет выбранный им источник для подражания: «Важно найти ту главную ветку, которая тянется вверх, которой дерево растет в небо. Чехов. Бунин. Набоков. Саша Соколов»<sup>8</sup>. Писатель здесь имеет ввиду прежде всего присущую Набокову и Соколову поэтизацию прозы, однако не чужды ему и ссылки на идеи, мотивы, повествовательные приемы автора *Лолиты*<sup>9</sup>.

В романе *Взятие Измаила* образ фокусника появляется часто в таком же контексте, как и в произведениях Набокова. Автор *Лолиты* многократно указывал на сходство волшебника и писателя и, в связи с этим, сравнивал процесс работы над литературным произведением с фокусом; например, в статье, вошедшей в сборник *Лекции по зарубежной литературе (Lectures on Literature)*, утверждал:

Писателя можно оценивать с трех точек зрения: как рассказчика, как учителя, как волшебника. Все трое — рассказчик, учитель, волшебник — сходятся в крупном писателе, но крупным он станет, если первую скрипку играет волшебник<sup>10</sup>.

Подобным образом в стихотворении *Вечер русской поэзии (An Evening of Russian Poetry, 1944)* Набоков изображает поэта

<sup>8</sup> М. Шишкин, *В лодке, нацарапанной на стене // того же, Пальто с хлястиком. Короткая проза, эссе*, Издательство АСТ, Москва 2016, с. 190.

<sup>9</sup> О связи творчества Шишкина с прозой Набокова пишут, в частности, Сергей Оробий, Наталья Блищ, Александр Леденев. См.: С. Оробий, *История одного ученичества (Владимир Набоков — Саша Соколов — Михаил Шишкин)*, «Новое литературное обозрение» № 118 (2012), с. 293–308; А. Леденев, *Сенсорная реактивность как свойство поэтики Михаила Шишкина // Знаковые имена современной русской литературы. Михаил Шишкин*, ред. А. Скотницка и Я. Свежий, Scriptum, Kraków 2017, с. 132–135; Н. Блищ, *Металитературный лабиринт Михаила Шишкина // Знаковые имена...*, с. 307–315. Сам Шишкин к творчеству Набокова непосредственно обращается в рассказе *Клякса Набокова* (2015), в котором не скрывает увлечения его прозой: «и для меня появлялась возможность оказаться в этом сакральном месте. Я [...] мечтал, как сяду за тот самый стол, открою выдвигной ящик и увижу знаменитую кляксу, о которой столько раз читал. Клякса Набокова! Можно будет дотронуться до нее пальцем!»; «Ведь это я люблю Набокова, ведь это меня спасали когда-то его книги». М. Шишкин, *Клякса Набокова // того же, Пальто с хлястиком...*, с. 283–284; 294.

<sup>10</sup> Н. Набоков, *О хороших читателях и хороших писателях*, пер. М. Мушинский // того же, *Лекции по зарубежной литературе*, Азбука-Классика, Санкт-Петербург 2010, с. 39.

как фокусника, отмечая некую тайну, связанную с искусством иллюзии и процессом творения:

Скарб фокусника скуден и уныл:  
Платки цветные, хитрая веревка,  
Двойное дно для рифмы, клетка, песня.  
Хотите ли развоплощенья трюка?  
Мистерия нетронута. Отгадка  
Отправлена в смеющемся конверте<sup>11</sup>.

Интересный образ циркового иллюзиониста автор *Дара* создал в рассказе *Картофельный Эльф* (1924), опубликованном в сборнике *Возвращение Чорба*<sup>12</sup>. В произведении Набоков представил, в частности, свою концепцию творчества. Повествователь сравнивает здесь фокусника с поэтом: «Он напомнил скорее поэта, нежели фокусника»<sup>13</sup>. Также в глазах будущей жены он предстал поэтом: «Подозревали, что он лирический поэт. Она стремительно им увлеклась. Поэт рассеянно обручился с нею, а в первый же день после свадьбы объявил с печальной улыбкой, что стихов он писать не умеет [...]»<sup>14</sup>. Несмотря на это, жена продолжала воспринимать его как поэта: «Она понимала, что фокусник Шок все-таки поэт в своем роде [...]»<sup>15</sup>. Герой, используя циркового партнера — карлика Фреда, показывает жене фокус, неожиданно вышедший за пределы иллюзии и навсегда изменивший жизнь всех троих.

По мнению Набокова, искусство писателя основывается на том же обмане, что и искусство иллюзиониста. В *Картофельном Эльфе* с трюком соотносится и рождение, появление героя (Нора рождает сына от Фреда, которого принес в дом ее муж, притворяясь, что приютил ребенка), и смерть (Шок наказывает жену за измену, иммитируя агонию). Притворяясь умирающим, герой уверяет жену, что если это фокус, то последний в его жизни:

<sup>11</sup> Н. Набоков, *Вечер русской поэзии*, пер. А. Филимонов, сайт Проза.ру, <https://www.proza.ru/2016/11/17/1008> (15.06.2019).

<sup>12</sup> О сходстве *Картофельного Эльфа* с рассказом Андрея Синявского *В цирке* пишет Вячеслав Десятов. В. Десятов, *Русский постмодернизм: полвека с Набоковым // Империя Н. Набоков и наследники*, ред. Ю. Левинг, Е. Сошкин, Новое литературное обозрение, Москва 2006, с. 214–220.

<sup>13</sup> Н. Набоков, *Картофельный Эльф // того же, Собрание сочинений в четырех томах*, Издательство «Правда», Москва 1990, т. 1, с. 380.

<sup>14</sup> Там же, с. 382.

<sup>15</sup> Там же.

«— Постой, Нора... Ты не понимаешь... Это — мой последний фокус... Больше не буду...»<sup>16</sup>. С цирковым фокусом ассоциируется в повествовании и сцена смерти карлика Фреда, у которого во время погони за Норой отказывает сердце: «И все густела толпа, бежавшая вокруг карлика. Думали, что это все — великолепная шутка, цирковая реклама, съемки...»<sup>17</sup>.

Всеми героями и событиями в произведении Набокова управляет автор текста, который раскрывает в повествовании ответственность своей истории, обнаруживает обманчивость изображенного мира, например: «Мудрено быть счастливой, когда муж — мираж, ходячий фокус, обман всех пяти чувств»<sup>18</sup>. Можно здесь заметить свойственную Набокову игру в обнаружение писательских приемов — фокуснику Шоку кажется, что это он шутит над женой, обманывает ее своими фокусами, а оказывается, что он сам является обманом, искусственным образом.

Именно автор, как высшая инстанция, создает своих персонажей, втягивает в водоворот шуток, фокусов, обманов и в нескольких словах умерщвляет. Андрей Битов заметил, что в произведениях Набокова смерть легка, даже забавна. «Смешно, что человек никогда не узнает, что умер. [...] Не так ли Картофельный Эльф умрет, так и не узнав, что его внезапно обретенный сын уже мертв? Это даже счастье, а не смерть»<sup>19</sup>. Гротескная сцена погони за карликом, воспринимаемая как реклама цирка, лишает смерть героя трагизма — здесь комическое недоразумение сочетается с лиризмом: герой умирает счастливым, не понимая, что его сын умер.

Несмотря на такой впечатляющий портрет иллюзиониста в *Картофельном Эльфе*, наиболее полное понимание Набоковым сходства иллюзии и высокого искусства мы находим в романе *Защита Лужина* (1929–1930), где автор представил идею единства Творца и художника, которым в произведении является главный герой — шахматист. Как отметил Владимир Александров,

набоковский взгляд на шахматы как на форму высокого искусства находит многочисленные документальные подтверждения. В мемуарах, например,

<sup>16</sup> Там же, с. 382.

<sup>17</sup> Там же, с. 397.

<sup>18</sup> Там же, с. 382.

<sup>19</sup> А. Битов, *Ясность бессмертия. (Воспоминания непредставленного)* // В. Набоков, *Круг*, Художественная литература, Ленинград 1990, с. 8.

автор прямо говорит о связи между «блаженной сутью» самого процесса составления шахматных композиций и «сочинительством..., в особенности с писанием»<sup>20</sup>.

Он также утверждает, что для создания шахматных композиций «нужен не только изоощренный технический опыт, но и вдохновение, и вдохновение это принадлежит к какому-то сборному, музыкально-математически-поэтическому типу»<sup>21</sup>.

В одном из интервью Набоков говорит, что, будучи совершенно лишенным музыкального слуха, он «нашел довольно необычную замену музыке в шахматах — говоря точнее, в сочинении шахматных задач»<sup>22</sup>.

В романе игра в шахматы часто выступает в ассоциативной связи с музыкой, а главный персонаж представляется как художник, например:

Лужин попал в то положение, в каком бывает художник, который, в начале поприща, усвоив новейшее в искусстве и временно поразив оригинальностью приемов, вдруг замечает, что незаметно произошла перемена вокруг него, что другие, неведомо откуда взявшись, оставили его позади в тех приемах, в которых он недавно был первым, и тогда он чувствует себя обокраденным, видит в обогнавших его смельчаках только неблагодарных подражателей и редко понимает, что он сам виноват, он, застывший в своем искусстве, бывшем новым когда-то, но с тех пор не пошедшем вперед<sup>23</sup>.

Набоков связывает образ главного персонажа также с иллюзией. В предисловии к английскому изданию *Защиты Лужина* он пишет:

Русское название этого романа, *Защита Лужина*, относится к шахматной защите, возможно, изобретенной выдуманным мной гроссмейстером

<sup>20</sup> В.Е. Александров, *Набоков и потусторонность*, пер. Н.А. Анастасьева, Алетейя, Санкт-Петербург 1999, с. 76. Автор цитирует: В. Набоков, *Другие берега* // того же, *Собрание сочинений в четырех томах...*, т. 4, с. 290.

<sup>21</sup> В. Набоков, *Другие берега* // того же, *Собрание сочинений в четырех томах...*, т. 4, с. 289.

<sup>22</sup> В.Е. Александров, *Набоков и потусторонность...*, с. 76. Автор цитирует: В. Набоков, *Интервью в журнале «Playboy», 1964* // того же, *Собрание сочинений американского периода в пяти томах*, «Симпозиум», Санкт-Петербург 2004, т. 3, с. 578.

<sup>23</sup> В. Набоков, *Защита Лужина* // того же, *Собрание сочинений в четырех томах...*, т. 2, с. 54–55.

## ИСКУССТВО ИЛЛЮЗИИ...

Лужиным: имя рифмуется со словом «illusion», если произнести его достаточно невнятно, углубив [u] до [oo]<sup>24</sup>.

Самого Лужина как шахматиста-гроссмейстера сравнивает с фокусником также и его будущая теща, которая утверждает, что жених увлекается пустяками, т.е. шахматной игрой, и известность этому не оправдание: «Фокусники тоже бывают известные»<sup>25</sup>.

Лужин, как «шахматный артист», доминирует над миром на шахматной доске, определяет действия фигур и решает, как должна проходить партия. Набоков стирает границы между шахматными композициями героя и реальными ситуациями, в которых участвует игрок. Лужин воспринимает действительность как шахматную партию, а окружающих — как фигуры, движущиеся по черно-белым полям. Вокруг него слишком часто появляются куклы, манекены, фигурки, игрушки, которые можно расставлять и переставлять по своему усмотрению. У шахматиста возникает ощущение, что окружение разыгрывает с ним партию, он старается понять стратегию противника и предвидеть его ходы. Эта навязчивая потребность «разыгрывать», манипулировать, смешивать реальный мир с шахматным искусством связана с образом иллюзиониста, пробуждающего в молодом Лужине желание управлять предметами и людьми.

Неоднократно у автора *Лолиты*, особенно в его книгах-воспоминаниях *Другие берега* (1953), *Память, говори!* (1966), иллюзионист появляется в связи с детским наивным восприятием мира. В обоих произведениях писатель вспоминает о гувернере, у которого «имелись свои достоинства — например, чудный фокус с исчезновением монеты»<sup>26</sup>. Интересом к иллюзии Набоков наделил и молодого Лужина. После очаровательного показа фокусника, приглашенного на рождество, герой увлекся искусством иллюзии и часами повторял перед зеркалом карточные трюки<sup>27</sup>. Умение вводить в заблуждение путем ловкости рук

<sup>24</sup> В. Набоков, *Предисловие к английскому переводу романа «Защита Лужина» («The Defense»)*, пер. М. Маликовой, // В.В. Набоков: *Pro et contra*, [т. 1 нумерованный], сост. Б. Аверин, М. Маликова, А. Долинин, Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 1997, с. 52.

<sup>25</sup> В. Набоков, *Защита Лужина...*, с. 64.

<sup>26</sup> В. Набоков, *Другие берега...*, с. 225.

<sup>27</sup> Мотив увлечения ребенка фокусами представил Шишкин в романе *Письмовник* (2010).

было, по его мнению, только первым шагом к настоящей магии и, повторяя выученные фокусы, он все время стремился к постижению тайны:

Он находил загадочное удовольствие, неясное обещание каких-то других, еще неведомых наслаждений, в том, как хитро и точно складывался фокус... Тайна, к которой он стремился, была Простота, поражающая пуще самой сложной магии<sup>28</sup>.

Повзрослев, Лужин старался обрести эту тайну в шахматной игре. Как отметил Владимир Александров, набоковская реплика по отношению к герою, «что играет 'испокон века', предполагает одновременное существование героя в двух различных временных планах; один — здешний, преходящий мир, другой — трансцендентный мир шахмат»<sup>29</sup>. К шахматной игре относится и трансцендентный мир, обретенный героем после смерти — в конечной сцене повести писатель наделяет ночь, в которую прыгнет Лужин, чертами шахматной доски: «квадратная ночь», «бездна распалась на бледные и темные квадраты».

Несмотря на то, что герой на шахматной доске активно разыгрывает партию, у него появляется ощущение, что в другом измерении он только фигура, которой партию разыгрывает мир. Он не может понять цель этой игры и предвидеть следующий ход; анализируя игру, придумывая способы защиты, он разыгрывает так называемый «самомат» — вид шахматного самоубийства в ходе защиты, что превращается в самоубийство самого героя<sup>30</sup>. В последней сцене Набоков обнаруживает свое, как автора, преимущество над изображенным миром. Он подчеркивает, что литературные миры превосходят реальность в силу своей неограниченности. В концовке произведения автор как иллюзионист заставляет Лужина исчезнуть: «Но никакого Александра Ивановича не было»<sup>31</sup>.

В прозе Михаила Шишкина образ мага также появляется со ссылкой на платоновскую традицию, в контексте творческой деятельности, которая, в свою очередь, ассоциируется с сотворением мира и господством над людьми. Поэтому образ иллюзи-

<sup>28</sup> В. Набоков, *Защита Лужина...*, с. 17.

<sup>29</sup> В. Александров, *Набоков и потусторонность...*, с. 87.

<sup>30</sup> L. Engelking, *Chwył metafizyczny. Vladimir Nabokov — estetyka z sankcją wyższej rzeczywistości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011, с. 121.

<sup>31</sup> В. Набоков, *Защита Лужина...*, с. 152.

## ИСКУССТВО ИЛЛЮЗИИ...

ониста часто выступает в качестве метафоры автора текста — он также обладает способностью создавать что-то из ничего, заставляя что-то исчезать или изменяться.

В одном из интервью Шишкин так высказался на тему *Взятия Измаила*:

Искусство есть ложь. Ты можешь эту ложь разорвать своей правдой, но ты можешь это сделать только один раз. Если ты все не сказал, что ты хотел сказать, как делать следующий роман? Никакого другого искусства, кроме искусства лжи, нет<sup>32</sup>.

Итак, в романе *Взятие Измаила* автор представляет образ художника иллюзии Лунина во время выступления на сцене. И имя героя, и его безграничная преданность искусству — четкая отсылка к набоковскому *Лужину*. Несмотря на это, показ магии ассоциируется у рассказчика с искусством письма, так как иллюзионист оказался удивительно похожим на его учителя каллиграфии:

Наконец сцена открылась и к рампе вышел не индус в чалме, и не Мефистофель в огненном плаще — этим персонажам я бы не так удивился — на сцену вышел мой учитель чистописания Громов, вальяжный, большоголовый, подслеповатый. [...] Как тут не поверить если не в переселение душ, то хотя бы тел. Даже голос переселился<sup>33</sup>.

К тому же фокус, который произвел наибольшее впечатление на рассказчика, был связан с записанным текстом и заключался в чтении писем в закрытых конвертах. Далее автор дает объяснение этому простому трюку, лишая образ волшебника таинственности: «Старый, как мир, трюк. Первую записку пишет кто-то свой, подсадной, а конверт при этом открывается чей-нибудь еще. И так далее. Детский фокус»<sup>34</sup>.

В свою очередь, Набоков в предисловии к *Бледному огню* также связывает искусство иллюзии с записанным текстом, представляя творческий процесс как фокус: «Именно таким внезапным мановением волшебства является поэма Шейда: мой седовласый друг, мой любимый старый фокусник всунул в шля-

<sup>32</sup> Н. Александров, *С глазу на глаз. Беседы с российскими писателями*, Б.С.Г.-Пресс, Москва 2012, с. 349.

<sup>33</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила*, Вагриус, Москва 2001, с. 27.

<sup>34</sup> Там же, с. 37.

пу колоду карточек — и вытряхнул оттуда поэму»<sup>35</sup>. Похожее сочетание появляется и в повести *Король, дама, валет*, где хозяин дома, в котором Франц снимает комнату, — великий иллюзионист, с отсылающим к Библии прозвищем «Менетекелфарес», — убежден в том, что это он сам «легким взмахом воображения» выдумал всех героев книги:

он отлично знал, что весь мир — собственный его фокус, и что все эти люди — Франц, подруга Франца, шумный господин с собакой и даже его же, фаресова, жена, тихая старушка в наколке [...], — все только игра его воображения, сила внушения, ловкость рук. Да и сам он в любую минуту может превратиться — в сороконожку, в турчанку, в кушетку... Такой уж был он превосходный фокусник, — Менетекелфарес...<sup>36</sup>.

На сходство фокуса и высокого искусства указывает Набоков также в *Защите Лужина*, когда Лужин показывает фокус и достает из пустого кармана напоминающую записную книжку шахматную доску: «Сперва показался какой-то красный угол, потом и вся вещь, — нечто вроде плоской кожаной записной книжки»<sup>37</sup>. Шахматист с восторгом расставляет на ней плоские фигурки и ощущает, что погружается в шахматное положение:

Эта расстановка произошла почти мгновенно, и сразу вся вещественная сторона дела отпала — маленькая доска, раскрытая у него на ладони, стала неосязаемой и невесомой, сафьян растаял розовой мутью, все исчезло, кроме самого шахматного положения, сложного, острого, насыщенного необыкновенными возможностями<sup>38</sup>.

Сравнение шахматной доски с записной книжкой, плоскость фигур, неограниченные возможности ходов и ситуаций на квадратных полях можно отнести к письму, литературному творчеству — здесь им соответствуют: плоскость бумаги, любое количество придуманных сюжетов, контроль над героями, возможность погрузиться в вымышленные миры.

<sup>35</sup> В. Набоков, *Бледный огонь*, пер. В. Набокова, Азбука, Санкт-Петербург 2013, с. 21–22.

<sup>36</sup> В. Набоков, *Король, дама, валет* // того же, *Собрание сочинений в четырех томах...*, т. 1, с. 253. Иллюзионист является самым таинственным персонажем повести. Можно полагать, что он заметил «игру» автора книги и поэтому сошел с ума, считая, что все герои выдуманы им самим.

<sup>37</sup> В. Набоков, *Защита Лужина...*, с. 128.

<sup>38</sup> Там же.

В романе *Взятие Измаила* Шишкин многократно обращается к цирковому искусству, в особенности к мастерству иллюзии и демонстрации глотания и возврата предметов, рыб, лягушек, он описывает также упражнения, подготавливающие глотателей к выполнению фокусов<sup>39</sup>. Эти трюки связаны с традиционной иллюзией появления и исчезновения, что, в свою очередь, присуще и процессу создания литературных миров и их элементов. Одновременно номер глотателя восходит к архаическим представлениям о двух мирах, между которыми стоит посредник — маг<sup>40</sup>. Писатель раскрывает тайну этих фокусов, приводя детальные описания способа глотания и возврата предметов:

Что же касается шпагоглотания, то сначала горло приучается к щекотанию обычной медицинской щеточкой, потом идет тренировка с разогретой свечой, потом начинаются опыты с короткими твердыми предметами. Предельная длина заглатываемых предметов определяется анатомией: расстояние от губ до горла плюс длина горла, плюс пищевод — до полуметра. Предметы, для предотвращения спазм в горле, нагреваются: на столике лежат платки, которыми несколько раз нужно быстро протереть шпаги. Во избежание возможных ранений перед началом выступления применяется следующая уловка: заглотните сперва полую трубку, в которую шпаги и кортики входят безболезненно, как в ножны<sup>41</sup>.

Мотив глотания появляется и у Набокова, только в другом контексте — как проявление сознания героя в столкновении с иным. В *Отчаянии* у Германа, задумавшего убийство Феликса, автомобиль ассоциируется с фокусником-глотателем: «Вдруг мне показалось, что я еду с бешеной скоростью, что машина прямо пожирает дорогу, как фокусник, поглощающий длинную ленту»<sup>42</sup>. Герой чувствует сопротивление иного в момент попытки поглощения его, а в результате формируется сверхтело и сверхсознание, воспринимающее иное как свое<sup>43</sup>.

Возвращаясь к роману Шишкина, следует отметить, что писатель использует такие литературные приемы, которые делают

<sup>39</sup> О глотателях в русской культуре пишет Ольга Буренина. О. Буренина, *О «глотателях» в русской зрелищной культуре*, «Russian Literature» т. 67, вып. 2 (2010), с. 151–183.

<sup>40</sup> Там же, с. 160–165.

<sup>41</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 69–70.

<sup>42</sup> В. Набоков, *Отчаяние* // того же, *Собрание сочинений в четырех томах...*, т. 3, с. 431.

<sup>43</sup> См.: О. Буренина-Петрова, *Цирк в пространстве культуры*, Новое литературное обозрение, Москва 2014, с. 347.

текст далеким от подражания действительности, он выявляет механизмы создания сюжета как искусственного мира. Композиция произведения складывается из нескольких незавершенных историй о разных персонажах, а заканчивается автобиографическим сюжетом:

*Измаил* построен так, что он начинается, как рассказ: вот есть некий рассказчик, герой, который рассказывает историю, пишет роман. В какой-то момент роман обрывается, начинается другая история, она тоже обрывается. [...] Сквозь это придуманное прорывается настоящая, реальная жизнь, и, в конце концов, все надуманное, все искусственное бросается<sup>44</sup>.

В контексте иллюзии стоит обратить внимание также на название романа Шишкина, которое восходит к названию циркового трюка. Краткая, казалось бы, эпизодическая, история встречи героя-повествователя и сына его любовницы оказывается носителем важной для понимания произведения идеи. Мальчик после посещения цирка захотел подготовить номер с дрессированными мышами под названием «Взятие Измаила», в котором «Дрессированные мыши [...] должны будут перебираться через ров, карабкаться на стены и, взобравшись на башню, тянуть за веревочку, которая опускает турецкий флаг и поднимает русский»<sup>45</sup>. Стимулом для захвата картонной крепости должны быть кусочки сыра: «— Там везде будут кусочки сыра! А вы как думали?! Все дело в сыре!»<sup>46</sup>. Этот мотив четко сопрягается с лозунгом отца повествователя: «— Эту жизнь, Мишка, нужно брать, как крепость!»<sup>47</sup>.

Ссылка на важную в истории России победу армии Александра Суворова — взятие неприступной турецкой крепости Измаил — и сравнение ее с фокусом с дрессированными мышами показывает отношение автора к мифам имперской истории и вместе с тем приписывает русским роль легко управляемых существ, стремящихся к материальным благам. В данной метафоре цирковой номер мальчика сопоставляется с управлением народом<sup>48</sup>. Одновременно эта сцена связана с желанием

<sup>44</sup> Н. Александров, *С глазу на глаз...*, с. 349.

<sup>45</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 293.

<sup>46</sup> Там же, с. 294.

<sup>47</sup> Там же, с. 381.

<sup>48</sup> См. А. Распопов, *К вопросу о функционировании анималистической образности в прозе Михаила Шишкина // Знаковые имена...*, с. 150.

ребенка управлять миром, манипулировать мышами наподобие людей.

Шишкин сочетает образ иллюзиониста с личностью художника, а литературное творчество — с сотворением мира и в то же время волшебным трюком. Многие исследователи его творчества обратили внимание на шишкинскую идею мира как книги и онтологический статус слова<sup>49</sup>. Автор неоднократно подчеркивает, что мир был создан Словом, обладающим силой создавать вещи, а существование возможно лишь в тексте и благодаря словам.

В романе Шишкина фигура фокусника также переключает внимание читателя от перспективы героя-повествователя к перспективе автора, поскольку акцентирует конвенциональность литературы. Читатель сосредоточивается не столько на сюжете, сколько на обозначениях условности текста, которые особенно важны в произведении с повествованием от первого лица, где авторская позиция скрыта и можно ее найти только в знаках, фиксирующих разницу кругозоров автора и повествователя<sup>50</sup>.

Как замечает Ольга Буренина-Петрова:

Наряду с репрезентацией культурного героя в цирковой программе непременно появляется и его негативный двойник — трикстер, наделенный комплексом деструктивных негероических черт. [...] В качестве трикстера может выступать и маг-чародей<sup>51</sup>.

Таким персонажем в набоковском *Приглашении на казнь* предстает М-сье Пьер — кат, представляющий перед своей будущей жертвой цирковые фокусы. На самом деле его образ, как и другие в повести, — пародийная отсылка к другим литературным текстам, т.е. образ условный и нереальный<sup>52</sup>. В другом произведении, *Весна в Фиальте*, цирк появляется в качестве лейтмотива, сопровождающего любовную историю и связанного с трагическим финалом.

Условность, искусственность или даже обманчивость литературы у обоих писателей соотносится с относительностью, ре-

<sup>49</sup> См., напр.: М. Абашева, С. Лашова, *Стратегии и тактики Михаила Шишкина (К вопросу о художественном методе)*, «Polilog. Studia Neofilologiczne» 2012, № 2, с. 233–241.

<sup>50</sup> См.: Г.А. Жиличева, *Фигура фокусника...*

<sup>51</sup> О. Буренина-Петрова, *Цирк в пространстве...*, с. 56.

<sup>52</sup> См.: Н. Букс, *Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова*, Новое литературное обозрение, Москва 1998, с. 133–137.

лятивностью искусства иллюзии, или шире — цирковых представлений. Образ иллюзиониста обозначает автора текста — оба заставляют вещи появляться и исчезать, создают миражи, апеллируют к иррациональному в сознании читателя/зрителя. Писатель-фокусник ассоциируется с Богом — творящей чудеса инстанцией, с дьяволом-обманщиком, который проделывает трюки с мертвой материей, магом, являющимся метафорой созидания. Присутствие в сюжете фокусника зачастую сочетается с контактом с трансцендентностью. С мотивом искусства иллюзии связывается как ожидание чуда, так и обман, потому что чудо — это только иллюзия, технический трюк.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Abasheva Marina, Lashova Svetlana. "Strategii i taktiki Mikhaila Shishkina (K voprosu o khudozhestvennom metode)." *Polilog. Studia Neofilologiczne* 2012, no. 2 [Абашева Марина, Лашова Светлана. "Стратегии и тактики Михаила Шишкина (К вопросу о художественном методе)." *Polilog. Studia Neofilologiczne* 2012, nr 2].
- Aleksandrov Nikolay. *S glazuna glaz. Besedy s rossiyskimi pisatelyami*. Moskva: B.S.G.-Press, 2012 [Александров Николай. *С глазу на глаз. Беседы с российскими писателями*. Москва: Б.С.Г.-Пресс, 2012].
- Aleksandrov, Vladimir. *Nabokov i potustoronnost'*. Transl. N.A. Anastas'yeva. Sankt-Peterburg: Aleteya, 1999 [Александров, Владимир. *Набоков и потусторонность*, Transl. Н. А. Анастасьева. Санкт-Петербург: Алетейя, 1999].
- Bartol, Krystyna. "Wypędzić poezję, wygnać poetów. Współczesne interpretacje Platońskiego postulatu." *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 19 (39).
- Bitov, Andrey. "Yasnost' bessmertiya. (Vospominaniya nepredstavlenogo)." Nabokov, Vladimir. *Krug*. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura 1990 [Битов, Андрей. "Ясность бессмертия. (Воспоминания непредставленного)." Набоков, Владимир. *Круг*. Ленинград: Художественная литература 1990].
- Blishch, Natal'ya. "Metaliteraturnyy Labirint Mikhaila Shishkina". *Znakovyye imena sovremennoy russkoy literatury*. Mikhail Shishkin, Ed. Anna Skotnicka, Janusz Świeży. Kraków: Scriptum, 2017 [Блищ, Наталья. "Металитературный лабиринт Михаила Шишкина." *Знаковые имена современной русской литературы*. Михаил Шишкин, ред. Анна Скотница, Януш Свежи. Kraków: Scriptum, 2017].
- Buks, Nora. *Eshafot v khristal'nom dvortse. O russkikh romanakh Vladimira Nabokova*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 1998 [Букс, Нора. *Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова*. Москва: Новое литературное обозрение, 1998].
- Burenina, Olga. "O "glotatelyakh" v russkoy zrelishchnoy kul'ture." *Russian Literature* Vol. 67, Issue 2 (2010) [Буренина, Ольга. "О "глотателях" в русской зрелищной культуре." *Russian Literature* Vol. 67, Issue 2 (2010)].

- Burenina-Petrova, Ol'ga. *Tsirk v prostranstve kul'tury*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2014 [Буренина-Петрова, Ольга. *Цирк в пространстве культуры*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014].
- Desyatov, Vyacheslav. "Russkiy postmodernizm: Polveka s Nabokovym." *Imperiya N. Nabokov i nasledniki*. Ed. Yuriy Levin, Yevgeniy Soshkin. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2006 [Десятов, Вячеслав. "Русский постмодернизм: Полвека с Набоковым." *Империя N. Набоков и наследники*. ред. Юрий Левин, Евгений Сошкин. Москва: Новое литературное обозрение, 2006].
- Engelking, Leszek. *Chwył metafizyczny. Vladimir Nabokov — estetyka z sankcją wyższej rzeczywistości*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2011.
- Ledenev, Aleksandr. "Sensornaya reaktivnost' kak svoystvo poetiki Mikhaila Shishkina." *Znakovyye imena sovremennoy russkoy literatury*. Mikhail Shishkin, Ed. Anna Skotnicka, Janusz Świeży. Kraków: Scriptum, 2017. [Леденев, Александр. "Сенсорная реактивность как свойство поэтики Михаила Шишкина". *Знаковые имена современной русской литературы*. Михаил Шишкин. Ред. Анна Скотницка, Януш Свежи. Kraków: Scriptum, 2017].
- Mordarski, Ryszard. "Filozofia polityczna Platona wobec sporu filozofii z poezją. Interpretacja Leo Straussa." *Filo-Sofija* 2009, no. 1.
- Nabokov, Vladimir. "O khoroshikh chitatel'nykh i khoroshikh pisatel'nykh." Transl. M. Mushinskiy. *Lektsii po zarubezhnoy literature*. Sankt-Peterburg: Azbuka-Klassika, 2010 [Набоков, Владимир. "О хороших читателей и хороших писателях." Transl. М. Мушинский. *Лекции по зарубежной литературе*. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2010].
- Nabokov, Vladimir. "Predisloviye k angliyskomu perevodu romana 'Zashchita Luzhina' ("The Defense")." *V.V. Nabokov: Pro et contra*. Ed. Boris Averin, Mariya Malikova, Aleksandr Dolinin. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Russkogo khristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997 [Набоков, Владимир. "Предисловие к английскому переводу романа «Защита Лужина» ("The Defense")." *V.V. Набоков: Pro et contra*, сост. Борис Аверин, Мария Маликова, Александр Долинин. Санкт-Петербург: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1997].
- Nabokov, Vladimir. *Blednyy ogon'*, Transl. V.Nabokova. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2013 [Набоков, Владимир. *Бледный огонь*, Transl. В. Набокова. Санкт-Петербург: Азбука, 2013].
- Nabokov, Vladimir. *Sobraniye sochineniy v chetyrekh tomakh*. Moskva: Izdatel'stvo "Pravda", 1990 [Набоков, Владимир. *Собрание сочинений в четырех томах*. Москва: Издательство «Правда», 1990].
- Nabokov, Vladimir. *Večer russkoy poezii*. Transl. A. Filimonov [Набоков, Владимир. *Вечер русской поэзии*, Transl. А. Филимонов] <<https://www.proza.ru/2016/11/17/1008>>.
- Orobii, Sergey. "Istoriya odnogo uchenichestva (Vladimir Nabokov — Sasha Sokolov — Mikhail Shishkin)." *Novoye literaturnoye obozreniye* № 118 (2012) [Оробий, Сергей. "История одного ученичества (Владимир Набоков — Саша Соколов — Михаил Шишкин)." *Новое литературное обозрение* № 118 (2012)].
- Platon. *Gosudarstvo*. Transl. A.N. Yegunova. Sochineniya v chetyrekh tomakh, t. 3, ch. 1. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Olega Abyshko, 2007 [Платон. *Государство*, пер. А.Н. Егунова. *Сочинения в четырех томах*, т. 3, ч. 1. Санкт-Петербург: Издательство Олега Абышко, 2007].
- Raspopov, Aleksandr. "K voprosu o funktsionirovaniy animalisticheskoy obraznosti v proze Mikhaila Shishkina." *Znakovyye imena sovremennoy russkoy literatury*.

- Mikhail Shishkin*, Ed. Anna Skotnicka, Janusz Świeży. Kraków: Scriptum, 2017 [Распопов, Александр. “К вопросу о функционировании анималистической образности в прозе Михаила Шишкина”. *Знаковые имена современной русской литературы. Михаил Шишкин*, ред. Анна Скотницка, Януш Свежи. Kraków: Scriptum, 2017].
- Shishkin, Mikhail. *Pal'to s khlyastikom. Korotkaya proza, esse*, Moskva: Izdatel'stvo AST, 2016 [Шишкин, Михаил. *Пальто с хлястиком. Короткая проза, эссе*, Москва: Издательство АСТ, 2016].
- Shishkin, Mikhail. *Vzyatiye Izmaila*. Moskva: Vagrius, 2001 [Шишкин, Михаил. *Взятие Измаила*. Москва: Вагриус, 2001].
- Tyszkowska-Kasprzak, Elżbieta. “Obraz iluzjonisty w prozie Michaiła Szyszkiina na tle tradycji literatury rosyjskiej.” *Roczniki Humanistyczne*, т. 66, з. 7, 2018.
- Witwicki, Władysław. “Komentarze.” Platon: *Państwo*. Transl. W. Witwicki. Kęty: Wydawnictwo Antyk, 2001.
- Zhilicheva, Galina. “Figura fokusnika v russkooproze 20–30-kh gg. XX v.” *Filologicheskii zhurnal*. 2007. т. 1 (4). № 1 [Жиличева, Галина. “Фигура фокусника в русской прозе 20–30-х гг. XX в.”, *Филологический журнал* 2007. т. 1 (4). № 1]. <[http://slovorggu.ru/nfv2007\\_1\\_4\\_pdf/13Gilicheva.pdf](http://slovorggu.ru/nfv2007_1_4_pdf/13Gilicheva.pdf)>.

Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak

SZTUKA ILUZJI W POWIEŚCI MICHAŁA SZYSZKIINA  
ZDOBYCIE TWIERDZY IZMAIŁ I W TWÓRCZOŚCI VLADIMIRA NABOKOVA

Streszczenie

Iluzjonista w powieści Michaiła Szyszkiina *Zdobycie twierdzy Izmaïl* oraz w twórczości Vladimira Nabokova pojawia się w nawiązaniu do tradycji platońskiej w kontekście działań twórczych, które z kolei kojarzone są z boską kreacją świata (triada Stwórca – iluzjonista – pisarz). Postać maga kojarzona jest z autorem tekstu, który powoduje pojawianie się i znikanie elementów świata przedstawionego utworu. Zarówno Szyszkin, jak i Nabokov (np. w utworach *Król, dama, walet* i *Blady ogień*) do sztuki iluzji porównują kreację światów literackich, co szczególnie u współczesnego prozaika kojarzone jest z powstaniem wszechświata. Istotnym motywem związanym ze sztuką iluzji jest znikanie/śmierć bohaterów (*Kartoflany Elf*, *Obrona Łużyna* Nabokova), co odsyła do tradycji literatury rosyjskiej i wiąże się z podkreśleniem roli autora tekstu jako siły sprawczej rozwoju fabuły utworu.

Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak

THE ART OF ILLUSION IN MIKHAIL SHISHKIN'S NOVEL  
THE TAKING OF IZMAIL AND IN THE OEUVRE OF VLADIMIR NABOKOV

Summary

The illusionist in both Mikhail Shishkin's novel *The Taking of Izmail* and in Vladimir Nabokov works appears in reference to the Platonic tradition, in the

## ИСКУССТВО ИЛЛЮЗИИ...

context of creative efforts, which, in turn, are associated with the divine creation of the world (the Creator — illusionist — writer triad). Therefore, the character of the magus often functions as a metaphor of the author of the text: he also has the ability to create something out of nothing; he can make something disappear or undergo transformations. Both Shishkin and Nabokov (e.g. in *King, Queen, Knave*, and *Pale Fire*) compare the creation of literary worlds to the art of illusion, which is especially associated with the origin of the universe in contemporary prose writers. An important motif related to the art of illusion is the disappearance/death of heroes (*The Potato Elf*, and *The Luzhin Defense* by Nabokov), which has its roots in the tradition of Russian literature and is connected with emphasizing the role of the author of the text as the driving force for the development of the story.



АННА СКОТНИЦКА

Ягеллонский университет

 ORCID 0000-0001-9938-9092

## ОБРАЗ КОЛЛЕКЦИОНЕРА В ПРОЗЕ МИХАИЛА ШИШКИНА

Приступая к анализу образа коллекционера в прозе Михаила Шишкина, прежде всего необходимо назвать общие черты его романов, а также представить общее видение прозы писателя.

Во-первых, бросается в глаза архетипичность человека: это просто женщина, мужчина, ребенок. Следовательно, можно предположить, что писателя интересуют общие принципы человеческого существования, которые выражает формула «дыхания жизни»:

Я героев не «конструирую». И сюжет я не придумываю. Сюжет во всех моих книгах один — проживание жизни. И мне не очень на самом деле важно, как герои выглядят. Мне важно их живое дыхание. Внешность, в конце концов, это то, что нас разделяет. А внутри мы такие же, единые, — нас объединяет и обмен вещью, и чувства<sup>1</sup>.

Во-вторых, стоит отметить повторяемость некоторых занимающих писателя тем, а также самое существенное в этой повторяемости — связь с трагическим восприятием действительности<sup>2</sup>. Об интересе к трагическому аспекту человеческого существова-

<sup>1</sup> М. Шишкин о своем новом романе «Письмовник»: интервью Михаила Шишкина Льву Данилкину, «Афиша Daily», 16.08.2010, [https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/mihail\\_shishkin/](https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/mihail_shishkin/) (12.02.2018).

<sup>2</sup> На эту тему пишет Ю. Брюханова, *Михаил Шишкин: избытие трагизма бытия в художественном слове // Знаковые имена современной русской прозы: Михаил Шишкин*, ред. А. Skotnicka, J. Świeży, Scriptum, Kraków 2017, с. 49–63.

ния свидетельствует следующее высказывание Михаила Шишкина:

У времени есть одна особенность: оно рано или поздно рвется. «Распалась связь времен» — хоть раз в жизни это испытывает каждый, а не только датский принц. Мир разваливается. Видимое становится невидимым и наоборот. Вроде бы надежное превращается в труху. В этом рассыпавшемся времени человек и становится человеком<sup>3</sup>.

В большинстве произведений Шишкина действительно рассказывается или хотя бы упоминается о какой-нибудь катастрофе — частного (распад семьи, отношений), или общечеловеческого (война, Большой взрыв, Страшный суд) характера. Нередко герои изображаются в ситуации отчуждения (*Взятие Измаила*, *Венерин волос*), вины (*Записки Ларионова*, *Пальто с хлястиком*), одиночества (*Письмовник*). Трагический аспект человеческого существования в произведениях Шишкина можно соотнести с понятием пограничных ситуаций у немецкого философа Карла Ясперса, к которым причислялись борьба, смерть, страдание, вина<sup>4</sup>. Однако глобально проза Шишкина говорит не столько о распаде, утрате или бессилии, сколько о надежде, которая проявляется благодаря определенному восприятию действительности, проявляющемуся в конструкции произведений, способе повествования. Писатель утверждает, что литература, искусство должно нести утешительную функцию — эта идея была почерпнута Шишкиным из фильмов Андрея Тарковского, в частности *Рублева*<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> «Смерть, как жизнь, внесловесна»: интервью Михаила Шишкина Нине Ивановой, «Time Out», 03.10.2010, <http://www.timeout.ru/msk/feature/14237> (10.05.2019).

<sup>4</sup> K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, пер. A. Staniewska // R. Rudziński, *Jaspers, Wiedza Powszechna*, Warszawa 1978, с. 188.

<sup>5</sup> «А настоящий мой учитель — это кинорежиссер Андрей Тарковский, потому что именно он своими фильмами объяснил мне, в чем суть искусства. Когда-то я еще подростком посмотрел «Рублева». Фильм меня поразил. Мне два часа показывали чудовищную жестокую реальность, а вышел я из зала совершенно просветленный. Потом уже я понял, почему так происходит. Художник — это тот, кто берет реальность, страшную нашу человеческую жизнь, в которой человека унижают, в которой если есть любовь, то ее затаптывают, предают, в которой никакой справедливости нет, зато смерти много, — и вот художник должен взять на себя весь этот ужас мира, сделать с ним что-то, что и является тайной искусства, и дать мне, как зрителю или читателю, ощущение, что Бог есть, что все существует

В-третьих, известно, что шишкинская проза — своего рода палимпсест, сосуществование явного и скрытого. Мысль о литературе как о репетиции, продолжении и воскрешении традиции, произведений прошлого присуща всему творчеству Шишкина и позволяет рассматривать его прозу как собрание голосов, повторений и многоуровневых версий.

Валерий Тюпа, изучая роман *Доктор Живаго* Бориса Пастернака, обращает внимание на различие между палимпсестом и интертекстуальностью, и, в частности, подчеркивает:

«Палимпсестной» может именоваться словесная ткань, сквозь которую, как сквозь поверхностный слой, проступают система персонажей, мотивная структура или отдельные существенные мотивы, имена, некоторые иные характерные особенности другого текста (претекста). Палимпсест в таком понимании являет собой креативно-генетическую характеристику структурной целостности с диахронными вкраплениями. Данный принцип текстосложения предполагает наличие у подобной целостности не только известной прототекстовой канвы (порой многослойной), но и творческой оригинальности, «апеллесовой черты», культивируемой модернистской практикой художественного письма. Такой палимпсест представляется конструктивной противоположностью постмодернистской интертекстуальности коллажа, центона, «ризомы»<sup>6</sup>.

Однако, особенность прозы Михаила Шишкина заключается в том, что ей присущи также интертекстуальность, ризоматичность, коллажность и центонность. Именно эти формы можно непосредственно соотнести с явлением коллекционирования: произведения прозаика могут восприниматься одновременно как запись кризиса мира и преодоления его распада словом, в таком отношении эту прозу также можно сопоставить с понятием коллекции.

Коллекционирование как исследовательский вопрос возродилось в современной культуре и науке благодаря ряду мыслителей. Среди польских работ, несомненно, следует назвать книгу польско-французского историка и эссеиста Кшиштофа Помяна *Коллекционеры, любители и редкости. Париж, Венеция. XVI–*

---

не просто так, и я, получив это, уйду просветленным с чувством радости и человеческого тепла». М. Шишкин, «Написать свою Анну Каренину...»: *Интервью Марине Концевой*, <http://9tv.co.il/news/2010/12/05/89804.html> (17.06.2019).

<sup>6</sup> В.И. Тюпа, *Поэтика палимпсеста в «Докторе Живаго»* // «Новый филологический вестник» 2013, № 2, с. 141.

XVIII века<sup>7</sup>. Помяна коллекционирование интересует как выражение связи между видимым и невидимым. Как известно, эти понятия особенно близки Шишкину. Для Помяна вещи — семиофоры, носители значения, которые отсылают нас к другому, невидимому миру. Эссеист размышляет о том, кем является коллекционер: безопасным сумасшедшим, занимающимся марками или бабочками, или наоборот, опасным спекулянтом, собирающим шедевры, чтобы их продать, или наследником замка с мебелью и картинами<sup>8</sup>.

Польская культуролог Анна Зайдлер-Янишевска обращается к немецко-еврейскому теоретику культуры и эссеисту Вальтеру Бенъямину, без имени которого не обходится сегодня ни одна рефлексия, относящаяся к коллекционированию. Именно в его книге *Берлинское детство на рубеже эпох* была сформулирована мысль о том, что «если у кого-то нет возможности или средств собирать, или он программно не хочет поддаться жажде обладания, тот строит коллекции мыслей»<sup>9</sup>. Похожую рефлексию Анна Зайдлер-Янишевска находит в книге Сюзен Зонтаг *Любовница вулкана*, рассказывающей о коллекционере XVIII века: «также мышление, особенно в формах, напоминающих письма или перечни: предметов, событий, переживаний можно интерпретировать как вид коллекционирования»<sup>10</sup>. Именно такая форма собирательства присуща прозе Шишкина.

Вальтер Бенъямин высказывался о коллекционировании в нескольких своих эссе: *Луи-Филипп, или интерьер (Париж, столица XIX столетия)*, *Я распаковываю свою библиотеку*, *Коллекционер (Пассажи)*, причем в последнем из названных произведений Париж XIX века **предстает перед читателем в качестве лабиринта, текста, книги**<sup>11</sup>, чтение которой сродни воспоминанию.

<sup>7</sup> K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż, Wenecja XVI–XVIII wiek*, пер. A. Pieńkos, PIW, Warszawa 1996.

<sup>8</sup> Там же, с. 7.

<sup>9</sup> A. Zeidler-Janiszewska, *Między zbieraniem ekonomicznym a kolekcjonowaniem // M. Sommer, Zbieranie*, пер. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003, с. IX. [Перевод здесь и далее мой — А.С.].

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> См.: J. Kałużny, *W labiryncie Benjaminowskich „Pasaży”. Flâneur, kolekcjoner i gracz jako czytelnicy XIX stulecia // Wokół Pasaży Waltera Benjamina*, ред. P. Śniedziewski, K. Trybuś, M. Wilczyński, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009, с. 91–92.

Образ коллекционера появляется в нескольких произведениях Михаила Шишкина, но всегда в статусе второстепенного героя. Активность коллекционирования также не является предметом изображения. В общем, эта категория относится скорее к автору и повествователю, способу рассказывать, чем к персонажу. Поэтому в настоящей статье коллекционирование рассматривается, главным образом, как отношение к миру, определенная активность, направленная на выявление в нем смысла.

Как для героя, так и для повествователя или автора в прозе Шишкина не кажется существенным предмет коллекционирования. Важнее отношение к приобретаемым вещам. Отчим из романа *Письмовник* — нумизмат. Пасынок размышляет о том, что слепой отчим, рассматривая свои сокровища, выглядит так, как будто видит и монеты, и их прошлое: тех, кто их чеканил, тех, кто на них изображен. Пасынок поражен также знаниями отчима о различных эпохах. Писатель обращает внимание читателя на то, что коллекционирование активизирует особое восприятие — воображение — и стимулирует расширение знаний. Герой романа *Взятие Измаила* занят собиранием вещей для гербария. Для других они не имеют никакой ценности, кажутся просто мусором. Но для коллекционера они представляют ценность, созданная же коллекция — свидетельство того, что избранные предметы необычны.

Что коллекционирует сам писатель? Литературовед Сергей Чередниченко утверждает, что автора волнует прежде всего задача «описать *каждую* несчастливую семью», в результате чего «проза Шишкина туго набита сюжетами измен, предательств и просто тотально несчастливой, никак не складывающейся семейной жизни [...]»<sup>12</sup> и является свидетельством отмирания социального института семьи<sup>13</sup>. Согласно Чередниченко, «вторая сквозная тема прозы Шишкина, свобода и достоинство личности»<sup>14</sup>, «травма советским прошлым»<sup>15</sup>. В зависимости от точки зрения исследователя список тем, занимающих автора, можно продолжить, но более существенным кажутся вопросы о том, как понятие коллекции определяет прозу Шишкина, как

<sup>12</sup> С. Чередниченко, *Коллекционер. Михаил Шишкин* // «Вопросы литературы» 2014, № 2, с. 241.

<sup>13</sup> Там же, с. 244.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же, с. 246.

соотносится с ней, какую роль играют отдельные элементы коллекции в системе всего произведения и в чем специфика коллекционирования писателя.

Мотив коллекционера относится, прежде всего, к фигуре писателя. Он впервые появился в автобиографической части романа *Взятие Измаила*. Герой вспоминает свои первые пробы пера и создает искусный, явно вымышленный, анекдот о том, как мальчиком он написал роман о разводящихся родителях. Мать не одобрила его и тогда он выслал произведение в редакцию газеты, получив в ответ наставление, из которого вытекает, что писатель может коллекционировать все:

На бланке «Пионерской правды» школьника благодарили за присланный рассказ — тут школьник удивился, посылал-то он ведь роман — и желали ему всего наилучшего, сожалея, что напечатать не могут. Еще «Пионерская правда» писала: «Кто-то собирает марки, кто-то фантики. А ты, дорогой Михаил, попробуй собирать совершенно особую коллекцию. Тебе для нее понадобится лишь обыкновенная ручка и тетрадка. Вот увидишь вокруг себя что-нибудь, что покажется тебе необычным, интересным или просто забавным — возьми и запиши. Может быть, это будет поразивший тебя закат, или дерево, или просто тень. Или рядом с тобой что-то произойдет, хорошее или плохое. Или ты сделаешь что-то такое, о чем задумаешься, например, обидишь кого-то рядом с собой, может быть, даже человека, которого больше всего любишь, и это станет тебя мучить. Тоже возьми и запиши. И у тебя будет каждый день пополняться удивительная уникальная коллекция: собрание ощущений, музей всего. Такая коллекция, вот увидишь, поможет тебе понять, как прекрасен мир».

Заканчивалось письмо словами: «С пионерским приветом! О. Рабинович»<sup>16</sup>.

По словам редактора, в результате накопления должен возникнуть «музей всего», собрание впечатлений, уникальная коллекция. Слово «музей» означает, что предметы собираются с определенной целью — выставить на всеобщее обозрение; соответственно, они приобретаются не только для коллекционера, но и для других. Таким образом, неслучайно мальчик отправил роман в газету, «на которую подписывали весь класс»<sup>17</sup>.

Коллекционер и его коллекция связаны тесными узами — согласно Беньямину, собиратель живет в своих предметах<sup>18</sup>, между

<sup>16</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила*, Вагриус, Москва 2007, с. 440.

<sup>17</sup> Там же, с. 438.

<sup>18</sup> В. Беньямин, *Я распаковываю свою библиотеку. (Речь собирателя книг)*, пер. Н. Тишковой // *Человек читающий. HOMO LEGENS. Писатели XX*

ними существует сердечная связь. Сердечное отношение — суть подхода для Шишкина, о чем он нередко говорит в своих интервью: «Джойс не любит своих героев, а русские писатели любят. Русский герой — Акакий Акакиевич. Хотя любить его совершенно не за что»<sup>19</sup>. В свою очередь, момент любви и пристрастия в контексте коллекции отсылает нас к слову «любитель» (*amateur*). Кшиштоф Помян замечает, что оно использовалось для обозначения отношения коллекционера к вещам, а не к людям или к дружбе<sup>20</sup>. Кроме того, любовь коллекционера курьезна, от франц. слова *curieux* (*curiosité*)<sup>21</sup> — одновременно «интересный» и «дикий», которые указывают прежде всего на вещь — редкую, необыкновенную, удивительную, нечто небывалое, невиданное, неслыханное<sup>22</sup>. Помян подчеркивает, что если слово *amateur* отмечает желание, то *curieux* относится скорее всего к мотиву целого<sup>23</sup>.

Уникальность коллекции — не в самих предметах, а в подходе к ним того, кто их отбирает. Коллекционер сохраняет и спасает вещи прошлого и настоящего ради будущего. В этом отношении интересно сопоставить реакции героя-писателя и его жены во *Взятии Измаила*. Франческа помогает мужу собирать образы, слова, каждый раз спрашивает о пригодности данного факта или фразы и неизменно получает ответ, что это такая коллекция, к которой все подходит. Для Шишкинского коллекционера-писателя все имеет ценность и стоит сохранения, так как его коллекция является микрокосмом. Кстати, сравнение двух подходов обнаруживает разницу между словом «коллекциониро-

---

века о роли книги в жизни человека и общества, сост. С.И. Бэлза, Прогресс, Москва 1983. Цитата взята с сайта: RedkayaKniga.ru: Библиотека редких и старинных книг — <http://redkayakniga.ru/biblioteki/item/foo/soo/z0000017/st032.shtml> (19.08.2016).

<sup>19</sup> М. Шишкин, *В лодке, нацарапанной на стене* // того же, *Пальто с хлястиком. Короткая проза, эссе*, АСТ, Москва 2016, с. 190.

<sup>20</sup> К. Pomian, *Zbieracze i osobliwości...*, с. 73. Автор прослеживает также, как изменялось значение этого слова на протяжении лет.

<sup>21</sup> «Происходит от лат. *curiositas* «любопытность; любопытство», далее из *curiosus* «заботливый; любопытный, любознательный», далее от *curāre* «заботиться; ухаживать; лечить». Использованы материалы Online Etymology Dictionary Дугласа Харпера». См.: *curiosity* // Викисловарь, <https://ru.wiktionary.org/wiki/curiosity> (20.04.2019).

<sup>22</sup> Т.Ф. Ефремова, *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*, Русский язык, Москва 2000.

<sup>23</sup> К. Pomian, *Zbieracze i osobliwości ...*, с. 75.

вать» и «собирать»<sup>24</sup>. Несмотря на некоторую синонимичность, первое из этих слов обозначает скорее собирание предметов одного характера с учетом какой-то их ценности, второе — накопление и сам процесс сбора. Во всяком случае, существенно то, что герою нужно все, в то время как героиня этого не понимает. Для него интерес представляет сама коллекция, для нее — процесс коллекционирования.

Кшиштоф Помян отмечал, что коллекционер, «хочет знать все и узнать все», семантическое поле слова *curieux* определяет возможность замены этого слова выражением: «тот, кто желает связи с целым»<sup>25</sup>. Прозу Шишкина, несомненно, пронизывает тоска по целому, так как его восприятие мира детерминировано переживанием распада. Коллекционирование — попытка воссоздать распавшийся или распадающийся мир; коллекция — уменьшенная Вселенная<sup>26</sup>, неслучайно это слово нередко встречается у Шишкина и является эквивалентом утраченного целого.

Вальтер Беньямин называет коллекционирование «борьбой с рассеянием. Великий коллекционер до глубины души тронут хаотичностью, в которой пребывают вещи в мире»<sup>27</sup>. Согласно Шишкину, объясняющему заглавие своей книги *Взятие Измаила*, коллекция и литература помогают преодолеть жизнь и смерть:

собираем „коллекции“ и рождением детей. Больше ее [жизнь — А.С.] ничем не возьмешь. Собираение слов в книгу, как и рождение ребенка, не спасает от трупных пятен, но приносит радость. В конце концов эта радость от слов и сына и делает жизнесмерть прекрасной<sup>28</sup>.

В этом отношении любопытно то, что жена писателя, забеременев, прекратила собирать диковинки. Герой-писатель замечает: «Но ты уже не верила в нашу коллекцию, потому что знала

<sup>24</sup> T. Kruszewski, *Kolekcjonerstwo — atawistyczne zbieractwo a poczucie społecznej użyteczności. Przyczynek do psychologii posiadania*, «Toruńskie Studia Bibliologiczne» 2017, № 2, с. 73.

<sup>25</sup> K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości ...*, с. 75, 76.

<sup>26</sup> Там же, с. 64–70.

<sup>27</sup> В. Беньямин, *Коллекционер* [из конволюта «Н», «Пассажи»], пер. С. Ромашко, colta.ru 10.09.2018. <https://www.colta.ru/articles/society/19044-valter-benyamin-kollektsioner-iz-konvolyuta-h-passazhi> (17.06.2019).

<sup>28</sup> *Тот, кто взял Измаил: интервью Михаила Шишкина Николаю Александрову*, «Итоги» 2000, № 42, <http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html>, (29.06.2019).

про себя то, что подтвердил купленный в аптеке тест. Ты носила уже в себе нашего ребенка»<sup>29</sup>. Собираение коллекции оказывается делом веры, то есть возможности познать невидимое. Беременная героиня сосредоточена уже на видимом.

Разбитый мир можно свести воедино только в литературном произведении, которое как модель действительности является единым целым. Согласно польскому феноменологу Роману Ингардену, художественный мир имеет схематичный характер<sup>30</sup>, отбор элементов действительности обнаруживает определенную концепцию писателя. Писатель, как и коллекционер, выступает против хаоса мира и при помощи слова преобразовывает его в космос. Бенъямин писал о коллекционере:

Коллекционер — истинный обитатель интерьера. Его дело — просветление вещей. Ему выпал сизифов труд приобретением предметов в свое владение смахнуть с них товарный характер. Однако вместо потребительской стоимости он придает им лишь любительскую стоимость. Коллекционер в своих мечтах уносится не только в удаленный мир или мир прошлого, но и в более совершенный мир, в котором люди хотя так же мало наделены тем, в чем они нуждаются, как и в мире обыденном, но вещи в нем свободны от тяжелой обязанности быть полезными<sup>31</sup>.

Изъятый из своего контекста предмет в коллекции утрачивает прежние функции и приобретает другой смысл. Он, по выражению Бенъямина, обременен смыслом<sup>32</sup> — становится энциклопедией знаний об эпохе. Приобретенные для коллекции новый образ, деталь, слово соединяются с остальными благодаря умению собирателя обнаруживать сходство и родство между объектами. Соединение отдельных, казалось бы, чуждых друг другу вещей отображает, выявляет известный порядок мира, так как «в каждом из его предметов коллекционеру предстает мир, притом мир упорядоченный. Упорядоченный поразитель-

<sup>29</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 481.

<sup>30</sup> Р. Ингарден, *Исследования по эстетике*, пер. А. Ермилова, Б. Федорова, Издательство иностранной литературы, Москва, 1962.

<sup>31</sup> В. Бенъямин, *Луи-Филипп, или интерьер // того же, Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе*, предисловие, составление, перевод и примечания С.А. Ромашко, Издательство Иностранной литературы, Москва 1996, с. 153.

<sup>32</sup> В русском варианте эссе эта фраза отсутствует. Я цитирую польское издание: W. Benjamin, *Pasaże paryskie* [I] // того же, *Pasaże*, пер. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, с. 895.

ными — более того, профану непонятными — связями»<sup>33</sup>. Коллекция — не просто накопление вещей, а собрание того, благодаря чему коллекционер получает доступ к миру, говорящему посредством вещей<sup>34</sup>.

Согласно Шишкину, задача литературы как эквивалента коллекции — продолжить жизнь в слове и способствовать возрастанию добра в мире. Младший брат из *Взятия Измаила* подражает старшему, а тот — здесь появляется довольно интригующая фраза — пускает младшего «в свою жизнь, в свою коллекцию, в свой музей улик, в свою книгу вещей, где каждая, как в сказке, умеет разговаривать, мешает злым и помогает добрым»<sup>35</sup>. Понятие коллекции, таким образом, распространяется также на жизнь, следовательно, «книга» и «жизнь» становятся синонимами.

Взрослея, герой романа начинает понимать, в чем состоит ценность его коллекции, а именно — в умении увидеть и отобразить красоту во всем мире, а не в отдельных его элементах:

А я тогда, в ночном оглушительном поезде, кажется, впервые понял, зачем нужна коллекция. Зачем нужен вот этот гроб. Эта женщина в крематории. Этот лифт. Вот зачем: это — прекрасно. И именно поэтому, а ни почему другому, нужно сохранить гроб с выросшим за ночь отцом, и эту Хароншу с голосом Наташи Ерофеевой, и этот лифт, зовущий к топору, ибо все это — прекрасно»<sup>36</sup>.

Прекрасное, таким образом, не обозначает лишь того, что пропорционально, гармонично, совершенно, то есть его нельзя ограничивать эстетикой. В анализируемом романе Шишкина, как и в других его произведениях, прекрасное — упорядочивающая категория, но она не имеет почти ничего общего с чувствами и эмоциями, а скорее всего с опытом самой действительности, ее сущностью и в конечном результате — тайной.

Ощущение прекрасного появляется и в трудные моменты жизни героев, например, когда рождается неполноценная доч-

<sup>33</sup> В. Беньямин, *Коллекционер...*

<sup>34</sup> В. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, с. 160.

<sup>35</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 50.

<sup>36</sup> Там же, с. 475.

ка<sup>37</sup> или когда герой присутствует при появлении на свет сына<sup>38</sup>. Прекрасное не отрицает безобразного или отвратительного — они взаимосвязаны, также как труп — условие жизни и даже красоты<sup>39</sup>. Понятие красоты выражает в прозе Шишкина похвалу жизни. В таком значении все важно, так как прекрасно — абсолютно все воспоминания, детали, чувства. Но все прекрасно также потому, что коллекционер-писатель способен облагораживать, «просветлять» вещи. Слова «свет» и «красота» в словаре Шишкина взаимосвязаны. В свое время понятия света и красоты соединил Псевдо-Дионисий Ареопагит, предложивший формулу *consonantia et claritas*, т.е. гармония и свет<sup>40</sup>. Согласно Ареопагиту, видимые вещи — образы невидимых. Немецкий философ Ханс-Георг Гадамер подчеркивает, что

Красота — это не просто симметрия, но само по-явление-на-свет (*Vorschein*), которое на ней основано. Она относится к роду светящегося. Светить (*scheinen*), однако, значит: светить на что-либо и таким образом самому про-являться (*zum Erscheinen kommen*) в том, на что падает свечение. Красота имеет способ бытия света. [...]

Прекрасное, следовательно, отличается от совершенно неуловимого блага тем, что оно скорее может быть уловлено. К его сущности относится то, что оно себя являет. В поисках блага показывает себя прекрасное<sup>41</sup>.

Помян в своих размышлениях о коллекционере замечает, что он, создавая коллекцию, не столько отображает действительность, сколько открывает, снимает с нее покров, выявляет некую

<sup>37</sup> «Я знаю, вы мне не можете поверить, но когда-нибудь придет момент, когда вы узнаете, как прекрасна жизнь и с таким ребенком и сколько богатства она вам принесет — это не утешение, это знание, опыт». Там же, с. 330–331.

<sup>38</sup> «Кто-то спросил, тронув меня за рукав: — Плохо? Я заматал головой: — Прекрасно!» Там же, с. 488.

<sup>39</sup> Фраза Николая Федорова из *Философии общего дела*: «Несмотря на толстый слой земли, труп не остается спать в могиле, а проникает в атмосферу в виде миазмов, зародышей, составляя необходимое условие жизни и даже красоты (производя, напр., голубой цвет неба) и грозя при недейтельности человека завладеть всею землею, заменить собою все ее население и вытеснить наш род». См.: Н. Федоров, *Сочинения в 2 ч., Часть 2, Философия общего дела. Статьи, письма*, изд. Юрайт, Москва 2016, с. 55. В цитируемом романе Шишкина, с. 78.

<sup>40</sup> W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, t. II: *Estetyka średniowiecza*, Arkady, Warszawa 1989, с. 33.

<sup>41</sup> Х.-Г. Гадамер, *Истина и метод. Основы философской герменевтики*, пер., общая редакция и вступ. статья Б.Н. Бессонова, Прогресс, Москва 1988, с. 514, 516.

идею, и тогда музей или кабинет превращается в место, в котором Вселенная становится видимой как одно целое<sup>42</sup>. Герой романа *Письмовник* прямо говорит, что все мимолетное и сущее отражает свет, задача слов, в свою очередь, состоит в том, чтобы свет пропускать через себя<sup>43</sup>.

В данном контексте стоит обратить внимание на еще один аспект прозы Шишкина — на склонность к обилию образов, воспоминаний в памяти его героев. Их письма или дневниковые записи приобретают форму коллекции ощущений, деталей, событий, выражений. Более того, в произведениях нередки перечни, например, слов, фраз, которые имеют характер эквивалентов, но иногда их зависимость друг от друга неочевидна, скрыта. Перечисление имеет апоретичный характер, свидетельствует о сложности мира, происходит по принципу *pars pro toto*, высветляя часть вместо целого, которое остается невыраженным. Накопление описаний, образов, деталей, пословиц и поговорок ведет к доминации того, что находится на поверхности, в то же время, образ накладывается на образ, действительность расширяется, хотя не теряет своих очертаний, то так же выявляется, как и скрывается.

Коллекция образов и фраз находятся в постоянном движении. Перечисление имеет амбивалентный характер, подчеркивает одновременно и отсутствие, и избыток<sup>44</sup>, отрицая таким способом распад<sup>45</sup>. Перечисление ощущений вытекает из своего рода желания «объять необъятное», но как и в случае слов, о которых писатель говорит, что они не в состоянии определить суть дела (суть можно найти, скорее всего, между словами, чем в них самих или в их соединениях)<sup>46</sup>, обилие образов не позволяет смыслу определиться, он остается непостижимым, несмотря на все старания автора. Попытка поймать дыхание жизни соотносится с практикой, которая позволяет почувствовать, что «произведение искусства, будучи явлением уникальным, не

<sup>42</sup> К. Pomian, *Zbieracz i osobliwości...*, с. 69.

<sup>43</sup> «Слова существуют, чтобы пропускать через себя свет». М. Шишкин, *Письмовник*, АСТ, Москва 2010, с. 221.

<sup>44</sup> М. Baron-Milian, *Wyliczenie/Enumeracja // Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, ред. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, *słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2017, с. 515.

<sup>45</sup> Там же, с. 518.

<sup>46</sup> См.: «Читатель читает слова, но в конце должен испытать что-то важное, что в слова не влезает». «Написать свою Анну Каренину...».

просто носитель некоего смысла, который может быть выражен и с помощью других носителей. Смысл произведения искусства, скорее, в самом его существовании»<sup>47</sup>.

Переводчик прозы Михаила Шишкина на немецкий язык Андреас Третнер, комментируя практику цитирования автором фрагментов произведений других писателей, заметил, что романы Шишкина характеризуются красотой цитирования<sup>48</sup>. Цитируя, он ведет себя как коллекционер, изымает куски чужих текстов из их собственного контекста и вводит в новый, создавая из них свой мир. Произведения становятся центонами. Вальтер Беньямин подобным образом объяснял коллекционирование, в котором:

решающее значение имеет то, что предмет избавляется от всех своих изначальных функций, чтобы установить предельно тесные отношения с себе подобными. Эти отношения диаметрально противоположны использованию и подпадают под необычную категорию «полнота». Что означает эта «полнота»? Это грандиозная попытка преодолеть совершенно иррациональный характер простой подручности предмета путем его интеграции в новую, специально разработанную историческую систему — коллекцию<sup>49</sup>.

Михаил Шишкин в одном из интервью рассказывал о своей работе так:

Я большими кусками не писал, хотя хорошо бы. Я пишу следующим образом — собираю фразы, слова. Они могут прийти, откуда угодно. Чаще всего, когда читаешь — мемуары. Можешь услышать какую-то фразу. Ты собираешь слова, детали, и если видишь какое-то вкусное слово и не знаешь, куда его деть — ты его в компьютер. У меня в компьютере огромное количество файлов, которые собираются годами. Ну, например, пароход. Я что-то читаю — и какая-нибудь деталь про пароход, которую, я думаю, можно использовать, если писать когда-нибудь про пароход. Например, путешествие на пароходе во времена «Титаника» — потому что после этого уже этой детали не было и до этого не было. И она у меня хранится в компьютере. Использую я это когда-нибудь или нет, не знаю. Это как у наборщика — кассы: разные шрифты, буквы. Потом, когда появляется текст, я бесконечное количество раз просматриваю все мои файлы, все мои сокровища. И оттуда начинаю набирать эти фразы. И они начинают сцепляться друг с другом. Это могут быть фразы совершенно из разных миров. Они

<sup>47</sup> Х.Г. Гадамер, *Актуальность красоты*, пер. М.П. Стафеецкой, Искусство, Москва 1991, с. 300.

<sup>48</sup> А. Третнер, *О переводе // Знаковые имена современной русской прозы: Михаил Шишкин...*, с. 449.

<sup>49</sup> В. Беньямин, *Коллекционер...*

## ОБРАЗ КОЛЛЕКЦИОНЕРА...

сцепляются, какая-то новая энергия появляется. И на это уже я могу сам что-то дописывать<sup>50</sup>.

Такая практика действительно напоминает активность коллекционера. Стоит еще обратить внимание на способ конструирования высказываний, в которых соединены разные формы, жанры, стили, цитаты и фрагменты чужих текстов. Сопоставление различных предметов в произведении-коллекции, редко являющейся закрытым единством, обнаруживает некоторое родство между гетерогенными готовыми элементами, существующими независимо, происходящими из разных контекстов. В таком значении произведения Шишкина схожи своей композицией с коллекцией и остаются всегда открытыми. Благодаря коллекционеру-писателю и его восприятию, которое выходит за рамки традиционного порядка, реципиент может постичь некий неизвестный ему до сих пор смысл действительности<sup>51</sup>.

В случае прозы Шишкина новый порядок возникает из нарушения принципов традиционной литературы, нарушения линейности в пользу симультанности, а также соединения разрозненных элементов других произведений. Все это имеет целью воскрешение литературы прошлого путем воплощения ее в настоящее слово, попытку создать из имеющегося материала новое, живое слово. Сам писатель о романе *Взятие Измаила* говорит следующее:

<sup>50</sup> М. Шишкин, «Писатель должен ощутить всецелие». Интервью Сергею Иванову, «КонтрактыUA», 4.08.2010, <http://apps.kontrakty.ua/coffe/17-mikhail-shishkin/32.html> (11.05.2019).

<sup>51</sup> Беньямин замечал, что «коллекционер развивает в себе уникальное видение предмета, такое видение, которое видит иначе и дает больше, чем взгляд профанного обладателя, и которое более всего стоило бы сравнивать со взглядом великого физиогномиста. Но, чтобы представить себе его подход к предмету куда более четко, нужно учесть кое-что еще. А именно: в каждом из его предметов коллекционеру предстает мир, притом мир упорядоченный. Упорядоченный поразительными — более того, профану непонятными — связями. К привычной организации и схематизации вещей они относятся примерно так же, как расположение вещей в энциклопедическом словаре — к порядку естественному. Достаточно вспомнить, насколько значим для любого коллекционера не только его объект, но и все прошлое объекта, так что для его происхождения и характеристики важны и детали вроде бы несущественной истории: прежние владельцы, цена приобретения, рыночная стоимость и т.д. Все это, эти «фактические» данные, как и другие, смыкаются для истинного коллекционера в каждом из его владений в целую магическую энциклопедию, в миропорядок, контуры которого — *судьба* этого предмета». В. Беньямин, *Коллекционер...*

Обилие цитат (а весь роман состоит из цитат: словесных, стилистических) — не кабинетная схема, не применение разработок какого-то «изма», а лишь естественное продолжение традиции. Живительное семя прорастает на компостной куче. Условие воспроизводства — перегной, куча объедков детства и очистков прочитанного. Все, что упрет, разрыхлится и ляжет основой, культурным слоем, гумусом для ахматовского сора. Время и поколения увеличивают слой и качество перегноя<sup>52</sup>.

Коллекция, состоящая из отдельных вещей, т.е. тем, форм, чужих высказываний, свидетельствует о том, что, в сущности, действительность неделима, объединяет все способы существования и остается в непрестанном движении. Образы, цитаты, слова перетекают друг в друга, появляются и исчезают.

Анализируя значение скриптора в прозе Шишкина, Ирина Шульцки заметила, что и коллекционера можно считать понятием, соотносимым с другими ролями повествователя, такими, как каллиграф, переводчик, фланер<sup>53</sup>. Исключительность этой фигуры у писателя состоит в том, что она является гарантом порядка, единства и целостности повествования<sup>54</sup>.

Как уже говорилось, в случае Шишкина речь идет о литературе, изображающей распад и фрагментацию мира. Благодаря фигуре коллекционера разъединение и соединение, целое и фрагмент, явное и скрытое, поверхность и глубина становятся тождественными. Ранее уже отмечалось, что писатель выстраивает своё мышление на основе учения Гераклита — несомненно, это помогает понять специфику прозы Шишкина (хотя самому автору ближе поздний стоик Марк Аврелий)<sup>55</sup>. Философ, в частности, утверждал, что «прекраснейший космос — словно куча мусора, рассыпанного как попало»<sup>56</sup>, «куча земли и мусор, по-другому песок, по-другому сено»<sup>57</sup>, «бытие и жизнь есть случайная куча сору»<sup>58</sup>, но также сетовал на тех, кто не понимает «как

<sup>52</sup> М. Шишкин, *Тот, кто взял Измаил...*

<sup>53</sup> И. Шульцки, *По следам Байрона и Тостого. Скрипторика и субъект письма в прозе Михаила Шишкина // Знаковые имена современной русской прозы: Михаил Шишкин..., с. 324.*

<sup>54</sup> Там же.

<sup>55</sup> См. А. Скотницка, *Как устроен мир? «Письмовник» Михаила Шишкина, «Przegląd Rusycystyczny» 2013, № 2, с. 29–44.*

<sup>56</sup> А.В. Лебедев, *Логос Гераклита. Реконструкция мысли и слова (С новым критическим изданием фрагментов)*, Наука, Санкт-Петербург 2014, с. 158.

<sup>57</sup> Там же, с. 317.

<sup>58</sup> А. Лосев, *Эстетика общематериального континуума, Гераклит, // того же, История античной эстетики. Ч. 2: Ранняя классика, Высшая школа, Москва 1963; <http://www.psylib.ukrweb.net/books/lose001/txt18.htm> (08.05.2019).*

расходящееся согласуется с собою: [оно есть] натяжная [противостремительная — palintropos] гармония. Подобно тому, что наблюдается у лука и лиры» (В 51). «Скрытая гармония сильнее явной» (В 54)<sup>59</sup>. Таким образом, порядок и беспорядок тесно сопряжены друг с другом, а их традиционное значение может подвергаться переоценке. Распаковывая свою библиотеку, коллекционер Беньямина радуется хаосу, который сопровождает эту активность, так как именно он отображает страстное отношение, в то время как порядок ассоциируется с «тихой скукой»<sup>60</sup>. Нелинейное повествование в прозе Шишкина создает впечатление беспорядка, но писатель на самом деле озабочен борьбой против энтропии, возможностью собрать все вместе для того, чтобы именно созданная коллекция и композиция обнаружили некий принцип, управляющий миром.

Греческий глагол *legein* обозначает «не только процесс говорения, но и нечто более осмысленное, а именно процесс «имения в виду»<sup>61</sup>. Иначе говоря, «[з]наменитый *логос* Гераклита есть одновременно и то, что Гераклит изрекает в своей книге, и закон, управляющий мирозданием»<sup>62</sup>. Однако здесь следует подчеркнуть другое значение этого слова, а именно «собирать». Шишкин в своей прозе пытается говорить так, чтобы соединять противоположности, ведет себя как коллекционер, который, говоря словами Беньямина, «соединяет то, чему надлежит быть вместе; тем самым ему, быть может, удастся разъяснить вещи через их родственные связи и их последовательность во времени»<sup>63</sup>.

В настоящей работе мы в центр внимания поставили образ коллекционера и поэтому обращались главным образом к постструктуралистскому пониманию памяти западного эссеиста Вальтера Беньямина, в основе которого лежит апокалипсис и фрагмент. Однако, идея целостности, которой озабочен коллекционер, присутствует и в понятии музея. Оно уже появлялось в наших заметках. В романе *Взятие Измаила* фраза «музей всего» выступает сперва в разговоре Гиперида с афиянами, а потом

<sup>59</sup> Там же.

<sup>60</sup> В. Беньямин, *Я распаковываю свою библиотеку. (Речь собирателя книг)*.

<sup>61</sup> А. Лосев, *История античной эстетики. Ранний эллинизм*, т. V, «Искусство», Москва 1979, <http://psylib.org.ua/books/lose005/index.htm> (26.06.2019).

<sup>62</sup> М. Канто-Спербер (ред), *Греческая философия*, т.1, ч. 1., пер. В.П. Гайдамака, Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, Москва 2006, <http://maximalibrary.org/knigi/knigi/b/418463?format=read> (20.06.2019).

<sup>63</sup> В. Беньямин, *Коллекционер...*

в наставлениях, данных редактором начинающему писателю. Но само слово музей встречаем довольно часто.

Особенный интерес вызывают цитаты из труда Николая Федорова, в которых оно стоит рядом со словом «кладбище», а также включается в описание активности собирательства и хранения, но прежде всего идеи воскрешения, существенной и для творчества Михаила Шишкина:

Всякий человек носит в себе музей, носит его даже против собственного желания, как мертвый придаток, как труп, как угрызения совести; ибо хранение — закон коренной, предшествовавший человеку, действовавший еще до него. Эта инстанция не суд, ибо по всему сданному сюда, в музей, восстанавливается и искупляется жизнь, но никто не осуждается. Для музея самая смерть не конец, а только начало; подземное царство, что считалось адом, есть даже особое специальное ведомство музея. Дать священное направление мысли человеческой и ставить себе целью собирание всех людей в общий отеческий дом, в музей, в дом Отца небесного, Бога всех земных отцов, в дом, который, будучи музеем, есть в то же время и храм<sup>64</sup>.

Следует, кроме того, заметить, что фрагменты из *Философии общего дела* сочетаются с цитатами из работ других русских мыслителей, например, Льва Шестова, Ивана Ильина, Льва Толстого, образуя довольно сложное целое. Перспективы Бенъямин и вышеназванных авторов отличает антисистемный, адогматичный характер их записей, интересно бы было проследить, как Шишкин сталкивает их идеи и к какому результату ведет такая художественная практика.

В настоящий момент, подводя итоги вышесказанному, можно добавить только, что категории коллекции и музея соприкасаются в прозе Шишкина и с другими мотивами, такими как, например, кладбище, хранилище, память, забвение, рассмотреть которые стоит в дальнейших исследованиях.

## БИБЛИОГРАФИЯ

“Smert’, kak zhizn’, vneslovesna’: interv’yu Mikhaila Shishkina Nine Ivanovoy.” *Time Out*, 03.10.2010 <<http://www.timeout.ru/msk/feature/14237>>. [“Смерть, как жизнь, внесловесна’: интервью Михаила Шишкина Нине Ивановой.” *Time Out*, 03.10.2010, <<http://www.timeout.ru/msk/feature/14237>>].

<sup>64</sup> М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 404–405. Н. Федоров, *Музей, его смысл и назначение*, // того же, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 2, Издательская группа «Прогресс». Москва 1995, с. 372.

- Baron-Milian, Marta, "Wyliczenie/Enumeracja." *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*. Ed. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2017.
- Benjamin, Walter. *Pasaże*. Trans. I. Kania, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005.
- Ben'yamin, Val'ter. "Lui-Filipp, ili inter'yer." in togo zhe, *Proizvedeniye iskusstva v epokhu yego tekhnicheskoy vosproizvodimosti. Izbrannyye esse*. Predisloviye, sostavleniye, perevod I primechaniya S.A. Romashko. Moskva: Medium, 1996. [Беньямин, Вальтер. *Луи-Филипп, или интерьер*, // того же, *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе*, Предисловие, составление, перевод и примечания С.А. Ромашко, Москва: Medium, 1996].
- Ben'yamin, Val'ter. "Ya raspakovyuyu svoju biblioteku. (Rech' sobiratelya knig)." Trans. N. Tishkova. *Chelovek chitayushchiy. HOMO LEGENS. Pisateli XX veka o roli knigi v zhizni cheloveka i obshchestva*. Sost. S.I. Belza. Moskva: Progress, 1983. [Беньямин, Вальтер. **"Я распаковываю свою библиотеку. (Речь собирателя книги)"**. Пер. Н. Тишковой, *Человек читающий. HOMO LEGENS. Писатели XX века о роли книги в жизни человека и общества*. Сост. С.И. Бэлла, Moskva: Progress, 1983. <http://redkayakniga.ru/biblioteki/item/foo/soo/z0000017/sto32.shtml>].
- Ben'yamin, Val'ter. *Kolleksioner (iz konvoljuta "N", "Passazhi")*. Trans. S. Romashko, colta.ru 10.09.2018. [Беньямин, Вальтер. *Коллекционер (из конволюта «Н», «Пассажи»)*. Пер. С. Ромашко, colta.ru 10.09.2018. <<https://www.colta.ru/articles/society/19044-valter-benyamin-kolleksioner-iz-konvoljuta-h-passazhi>>].
- Bryukhanova, Yuliya. **Mikhail Shishkin: "Izbyvaniye tragizma bytiya v khudozhestvennom slove."** // *Znakovyye imena sovremennoy russkoy prozy: Mikhail Shishkin*. Ed. A. Skotnicka, J. Świeży, Kraków: Scriptum, 2017. [Ю. Брюханова, "Михаил Шишкин: избывание трагизма бытия в художественном слове." *Знаковые имена современной русской прозы: Михаил Шишкин*, ред. А. Skotnicka, J. Świeży, Kraków: Scriptum, 2017].
- Cherednichenko Sergey. "Kolleksioner. Mikhail Shishkin." *Voprosy literatury* 2014, no. 2. [С. Чердниченко, "Коллекционер. Михаил Шишкин." *Вопросы литературы* 2014, № 2].
- Fedorov Nikolay, *Sochineniyav 2 ch. Chast' 2: Filosofiya obshchegodela. Stat'i, pis'ma*. Moskva: Izd. Yurayt, 2016. [Федоров, Николай. *Сочинения в 2 ч. Часть 2: Философия общего дела. Статьи, письма*. Москва: Изд. Юрайт, 2016].
- Fedorov, Nikolay. "Muzeu, yegosmysl inaznacheniye." Fedorov, Nikolay. *Sobraniye sochineniy v chetyrekh tomakh*. Т. 2. Moskva: Izdatel'skaya gruppa "Progress", 1995 [Федоров, Николай. *Музей, его смысл и назначение*. Федоров, Николай. *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 2. Издательская группа "Прогресс", Москва 1995].
- Frydryczak, Beata, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 2002.
- Gadamer, Hans-Georg. *Istina i metod. Osnovy filosofskoy germenevtiki*. Perevod, obshchaya redaktsiya i vstup. stat'ya B.N. Bessonova. Moskva: Progress, 1988. [Гадамер, Ханс-Георг. *Истина и метод. Основы философской герменевтики*. Перевод, общая редакция и вступ. статья Б.Н. Бессонова. Москва: Прогресс, 1988].

- Gadamer, Hans-Georg. *Aktual'nost' krasoty*. Trans. M.P. Stafetskaya. Moskva: Iskustvo, 1991. [Гадамер, Ханс-Георг. *Актуальность красоты*. пер. М.П. Стафетской. Москва: Искусство 1991].
- Ingarden, Roman. *Issledovaniya po estetike*. Trans. A. Yermilova, B. Fedorova. Moskva: Izdatel'stvo Inostrannoy literatury 1962 [Ингарден, Роман. *Исследования по эстетике*. Пер. А. Ермилова, Б. Федорова, Москва: Издательство Иностранной литературы, 1962].
- Jaspers, Karl. "Sytuacje graniczne." Trans. A. Staniewska in Rudziński, Roman. *Jaspers*, Warszawa: Wiedza Powszechna 1978.
- Kałużny, Jerzy. "W labiryncie Benjaminowskich 'Pasaży'." *Flâneur, kolekcjoner i gracz jako czytelnicy XIX stulecia. Wokół Pasaży Waltera Benjamina*, ed. P. Śniedziwski, K. Trybuś, M. Wilczyński, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009.
- Kanto-Sperber Monika. (Ed). *Grecheskaya filosofiya*. Т. 1, Ch. 1. Trans. V.P. Gaydamaka. Moskva: Greko-latinskiy kabinet Yu. A. Shichalina 2006 [Канто-Спербер, Моника (ред). *Греческая философия*. Т. 1. Ч. 1. Пер. В.П. Гайдамака. Москва: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2006 <<http://maximalibrary.org/knigi/knigi/b/418463?format=read>>].
- Kruszewski, Tomasz. "Kolekcjonerstwo — atawistyczne zbieractwo a poczucie społecznej użyteczności. Przyczynek do psychologii posiadania." *Toruńskie Studia Bibliologiczne* 2017, no. 2.
- Lebedev, Andrey. *Logos Geraklita. Rekonstruktsiya mysli i slova (S novym kriticheskim izdaniyem fragmentov)*. Sankt-Peterburg: Nauka 2014 [Лебедев, Андрей. *Логос Гераклита. Реконструкция мысли и слова (С новым критическим изданием фрагментов)*. Санкт-Петербург: Наука 2014].
- Losev, Aleksey. "Estetika obshchematerial'nogo kontinuuma, Geraklit." Idem, *Istoriya antichnoy estetiki*. Ch. 2: *Rannyyaya klassika*. Moskva: Vysshaya sokola 1963 [Лосев, Алексей. *Эстетика общематериального континуума, Гераклит // того же: История античной эстетики*. Ч. 2: *Ранняя классика*, Москва: Высшая школа, 1963 < <http://www.psylib.ukrweb.net/books/loseo01/txt18.htm>>].
- Losev, Aleksey. *Istoriya antichnoy estetiki. Ranniy ellinizm*. Т. V. Moskva: "Iskusstvo" 1979 [Лосев, Алексей. *История античной эстетики. Ранний эллинизм*. Т. V, Москва: "Искусство" 1979, <<http://psylib.org.ua/books/loseo05/index.htm>>].
- Pomian Krzysztof, *Zbieracze i osobliwości. Paryż, Wenecja XVI—XVIII wiek*. Trans. A. Pieńkos. Warszawa: PIW, 1996.
- Shishkin M. o svoeyem novom romane „Pis'movnik”: interv'yu Mikhaila Shishkina L'vu Danilkinu. „Afisha daily”, 16.08.2010, <[https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/mihail\\_shishkin/](https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/mihail_shishkin/)>. Шишкин М. о своем новом романе „Письмовник”: интервью Михаила Шишкина Льву Данилкину, „Афиша daily”, 16.08.2010, <[https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/mihail\\_shishkin/](https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/mihail_shishkin/)>].
- Shishkin Mikhail. *Vzyatiye Izmaila*. Moskva: Vagrius 2007. [Шишкин Михаил, *Взятие Измаила*. Москва: Вагриус, 2007.]
- Shishkin, Mikhail. "Pisatel' dolzhen oshchutit' vsesiliye'. Interv'yu Sergeyu Ivanovu." *Kontraktyua*, 4.08.2010, <http://apps.kontrakty.ua/coffe/17-mikhail-shishkin/32.html>. [Шишкин, Михаил. «Писатель должен опутить всесилие». Интервью Сергеем Иванову». *КонтрактыUA*, 4.08.2010, <http://apps.kontrakty.ua/coffe/17-mikhail-shishkin/32.html>].

- Shishkin, Mikhail. "Interv'yu Aleksandrovu N., "Tot, kto vzyal Izmail". *Itogi* 2000, no. 42/228 [Шишкин, Михаил. "Интервью Александрову, Н. "Тот, кто взял Измаил". *Итоги* 2000, no. 42 / 228. <<http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html>>].
- Shishkin, Mikhail. "Napisat' svoyu Annukareninu..." *Interv'yu Marine Kontsevoy* <<http://9tv.co.il/news/2010/1>> [Шишкин, Михаил. «Написать свою Анну Каренину...». *Интервью Марине Концевой*, <<http://9tv.co.il/news/2010/12/05/89804.html>>].
- Shishkin, Mikhail. *Pal'to s khlyastikom: korotkaya proza, esse*. Moskva: Izdatel'stvo AST: Redaktsiya Eleny Shubinoi, 2017 [Шишкин, Михаил. *Пальто с хлястиком: короткая проза, эссе*. Москва: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017].
- Shishkin, Mikhail. *Pis'movnik*, Moskva: AST 2010 [Шишкин, Михаил. *Письмовник*. Москва: АСТ 2010].
- Shul'tski, Irina. "Po sledam Bayrona i Tostogo. Skriptorika i sub'yekt pis'ma v proze Mikhaila Shishkina." *Znakovyye imena sovremennoy russkoy prozy: Mikhail Shishkin*. Ed. A. Skotnicka, J. Świeży, Kraków: Scriptorum, 2017 [Шульцки, Ирина. "По следам Байрона и Тостого. Скрипторика и субъект письма в прозе Михаила Шишкина." *Знаковые имена современной русской прозы: Михаил Шишкин*, ред. А. Скотнича, Ж. Świeży, Kraków: Scriptorum, 2017].
- Skotnitska, Anna, "Kak ustroyen mir? 'Pis'movnik' Mikhaila Shishkina". *Przeгляд Rusycystyczny* 2013, no. 2 [Скотница Анна, "Как устроен мир? «Письмовник» Михаила Шишкина." *Przeгляд Rusycystyczny* 2013, no. 2].
- Tatarkiewicz, Władysław. *Historia estetyki*. Vol. II: Estetyka średniowiecza. Warszawa: Arkady, 1989.
- Tretner, Andreas, "O pereводе." *Znakovyye imena sovremennoy russkoy prozy: Mikhail Shishkin*. Ed. A. Skotnicka, J. Świeży, Kraków: Scriptorum, 2017 [А. Третнер, "О переводе." *Знаковые имена современной русской прозы: Михаил Шишкин*, ред. А. Скотнича, Ж. Świeży, Kraków: Scriptorum, 2017].
- Tyura, Valery. "Poetika palimpsesta v 'Doktore Zhivago'." *Novyy filologicheskii vestnik* 2013, no. 2 [Тюпа, Валерий. "Поэтика палимпсеста в 'Докторе Живаго'." *Новый филологический вестник* 2013, № 2].
- Yefremova, Tat'yana. *Novyy slovar' russkogo yazyka. Tolково-slovoobrazovatel'nyu*, Moskva: Russkiy yazyk 2000 [Ефремова Татьяна. *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*. Москва: Русский язык, 2000].
- Zeidler-Janiszewska, Anna. "Między zbieraniem ekonomicznym a kolekcjonowaniem." In Sommer, Manfred. *Zbieranie*. Trans. J. Merecki. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2003.

Anna Skotnicka

OBRAZ KOLEKCJONERA  
W POWIEŚCI MICHAŁA SZYSZKINA *ZDOBYCIE TWIERDZY IZMAIŁ*

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest problemowi kolekcjonera w powieści M. Szyszkina *Zdobycie twierdzy Izmail*. Autorka wykorzystuje do analizy obrazu kolekcjonera prace Krzysztofa Pomiana i Waltera Benjamina oraz dowodzi, że pojęcie to odnosi się nie tyle do bohatera, ile do autora i narratora powieści. Kolekcjonowanie traktowane jest jako postawa wobec świata i rozpatrywane w kontekście cech całej prozy pisarza, wśród których autorka wyróżnia tęsknotę za całością, wynikającą z doświadczenia rozpadu świata, a także palimpsestowość i intertekstualność.

Anna Skotnicka

THE IMAGE OF THE COLLECTOR  
IN MIKHAIL SHISHKIN'S NOVEL *THE TAKING OF IZMAIL*

Summary

The article is dedicated to the problem of the collector in Mikhail Shishkin's novel *The Taking of Izmail*. Using the works by Krzysztof Pomian and Walter Benjamin, the author establishes that the term "collector" refers rather to the author and the narrator of the novel than to its main character. In the article, collecting is regarded as the attitude towards the world and is considered in the context of the main traits of Shishkin's works, among which the author identifies longing for wholeness resulting from the experience of fragmentation of the world, palimpsestic nature, and intertextuality.



GENNADIJ ZELDOWICZ

Uniwersytet Warszawski

 ORCID 0000-0003-4437-2802

## ИНФОРМАТИВНОСТЬ ТРОПОВ И КОМПОЗИЦИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ТЕКСТА

### 1. ГИПОТЕЗА

Известно, что в прототипическом случае лирический текст распадается на эмпирическую часть, где представлен какой-то переживаемый автором (или, точнее, лирическим героем — но здесь эта тонкость не слишком существенна) опыт, и часть, так сказать, итоговую, в которой автор приходит к тому или иному обобщению, открытию важной истины и/или в которой существенным образом изменяются его взаимоотношения с миром и/или с самим собой<sup>1</sup>.

Очевидно, будучи предопределено самой природой жанра, именно это противопоставление является основным для лирического текста композиционным разломом, причем посвященные авторскому опыту, эмпирические фрагменты и фрагменты, где совершается названное открытие (в дальнейшем именуем их фокусом), далеко не равноправны: первые содержательно подчинены вторым и уместны лишь в той степени, в какой эти вторые готовят, служат им своеобразной когнитивной опорой. Иными словами, эмпирические фрагменты формируют неглавный, или, если воспользоваться термином из нарратологии, «фоновый» план лирического дискурса, а главным планом являются фрагменты фокусные.

<sup>1</sup> См. особенно: Т.И. Сильман, *Заметки о лирике*, Советский писатель, Ленинград 1977.

Как показывают проводимые нами исследования, оппозиция между эмпирическими частями текста и его фокусом получает вполне конкретные и достаточно последовательные лингвистические манифестации<sup>2</sup>. Например, частыми отличительными особенностями фокуса являются богатство его дискурсивных связей, его референциальная оторванность от иных, эмпирических фрагментов, подчеркнутое особыми средствами типологическое многообразие содержащихся в нем смыслов (речь идет прежде всего о таких типах, как ассерция, пресуппозиция, разного рода имплицатуры) и т.д.

Глядя на это явление шире, можно предположить, что если не все, то весьма многие используемые при маркировании фокуса стратегии имеют общий знаменатель: коль скоро фокус обладает большей дискурсивной важностью, должна быть в общем случае более высокой и его информативность.<sup>3</sup> Разумеется, измерить и сопоставить информативность двух фрагментов текста в целом обычно либо очень трудно, либо невозможно, однако может быть так, что один из фрагментов отчетливо более содержателен в каком-то отдельном и при этом когнитивно хорошо доступном, легко «вычленимом» аспекте своей смысловой структуры (или в нескольких таких аспектах). Скажем, определенно немалой самостоятельностью обладает для нас такой параметр, как типологическое многообразие передаваемой нашими высказываниями информации, а в лирических текстах, повторим, это многообразие нередко еще и дополни-

<sup>2</sup> Г.М. Зельдович, *О дискурсивной перспективе в лирической поэзии*, «Слова. Слова. Слова» 2015, № 2, с. 456–499; Г.М. Зельдович, *Об одном способе маркировать дискурсивную перспективу в лирической поэзии. Композиция и референциальные связи, или В чем неправы П. Хоппер и С. Томпсон*, „Linguistica Copernicana” 2015, № 12, с. 245–270; Г.М. Зельдович, «Золотое сечение» и композиция лирического текста, «Wiener Slawistischer Almanach» 2016, № 78, с. 95–148; Г.М. Зельдович, *Композиция лирического стихотворения и «теснота» стихового ряда: Типологическое богатство информации как маркер первого дискурсивного плана в лирическом тексте // Людмила Савченко. Душа воспламененная*, Харьковский университет, Харьков 2017, с. 273–333 (в печати); G. Zeldowicz, *Extraverted consciousness, introverted consciousness, and composition of lyrical discourse*, «Linguistica Copernicana» 2016, № 13, с. 301–318.

<sup>3</sup> В первом приближении эту информативность можно отождествить с тыняновской «теснотой» стихового ряда, но все-таки это не совсем одно и то же; см.: Г.М. Зельдович, *Композиция лирического стихотворения и «теснота» стихового ряда...*

тельно подчеркивается специальными средствами. Поэтому тот факт, что информация, заключенная в фокусе лирического текста, тяготеет к большему типологическому богатству, нежели информация, содержащаяся в эмпирических фрагментах, свидетельствует не просто о стремлении лирического текста *каким-то* образом отграничить фокус, но также и о том, что «отграничивающим» признаком способна быть более высокая информативность<sup>4</sup>.

Гипотеза, которую мы хотим обосновать в этой работе, такова. Если более высокая информативность, так сказать, «стесненность» смыслового ряда, вообще способна маркировать именно итоговые, фокусные фрагменты стихотворений, то это полностью относится и к разного рода тропам, которые, разумеется, могут быть и более, и менее богатыми по содержанию. Иными словами, мы предполагаем, что более богатый по содержанию троп имеет лучшие шансы оказаться в фокусе и быть его характерной приметой. Дополнительно можно также предположить, что если тропов в последнем несколько, то именно с самым богатым по содержанию тропом должна быть связана наиболее важная его часть.

Безусловно, оценить, насколько информативна та или иная метафора, метонимия, гипербола, литота и т.д., весьма непросто. Согласно теории релевантности, с которой мы склонны в данном вопросе солидаризироваться, к непрямому, фигуральному способу выражения мы прибегаем в первую очередь ради того, чтобы создать некие импликатуры, причем в основном они являются слабыми, такими, за которые автор не несет полную ответственность, зато число их при этом практически не ограничено<sup>5</sup>. Особенно наглядно это свойство проявляет себя у метафор. Скажем, выражение *кошачий шаг беды* способно намекать и на то, что беда подкрадывается незаметно, и на то, что она в том или ином смысле вовсе не тяжела, либо что ее приближение даже доставляет кому-то радость, либо что беду на кого-то навлекла женщина с кошачьей походкой, либо что беда пришла лишь одна — подобно тому, как поодиночке часто ходят кошки,

<sup>4</sup> См. подробно снова: Г.М. Зельдович, *Композиция лирического стихотворения и «теснота» стихового ряда...*

<sup>5</sup> См. прежде всего: D. Sperber, D. Wilson, *Relevance: Communication and Cognition*, Blackwell, Oxford 1995; R. Carston, *Thoughts and Utterances. The Pragmatics of Explicit Communication*, Blackwell, Oxford 2002.

и т.д., и т.д., — и отнюдь не исключен и вариант, когда в той или иной степени актуальны все эти смыслы сразу.

Разумеется, такая же способность к порождению принципиально неограниченного числа слабых импликатур свойственна и весьма многим иным тропам, например гиперболе, литоте, оксюморону и проч. Поэтому, сопоставляя информативность тропов в некотором ряду, на количество соответствующих импликатур ориентироваться нельзя.

И тем не менее, существуют примеры, где подобное сопоставление возможно, только опираться оно должно на иной, уже не количественный, а качественный критерий.

\* \* \*

Троп по самой своей природе предполагает, во-первых, наличие определенного предмета или определенной понятийной области, о которых мы хотим сообщить новую информацию (назовем их «характеризуемое»), во-вторых, наличие иного предмета или понятийной области, обращение к которым служит этой цели (в дальнейшем — «характеризующее»)<sup>6</sup>. Например, в только что приведенной метафоре характеризуемым была *беда*, характеризующим — ее *кошачий шаг*<sup>7</sup>.

В результате взаимодействия между характеризуемым и характеризующим создается некая область их сходств, их «пересечений», область «смешения», или, иначе, *бленд* (англ. *blend*)<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> В западной традиции популярны термины «мишень» (англ. *target*) и «источник» (*source*), но для наших целей принятые прозрачные наименования кажутся более удобными.

<sup>7</sup> Мы отдаем себе отчет, что четко выявить в метафоре характеризуемое бывает исключительно трудно, а иногда и практически невысказимо (вспомним мандельштамовскую формулировку из *Разговора о Данте*: «[...] прямому созерцанию, после того как дело метафоры сделано, в сущности, уже нечем поживиться»). Тем не менее, даже при анализе поэтического текста на характеризуемое, пускай и с некоторой долей условности, как правило все-таки можно указать, и именно такими примерами мы займемся ниже.

<sup>8</sup> См., в частности: G. Fauconnier, M. Turner, *Conceptual integration networks*, «Cognitive Science» 1988, № 2(22), с. 133–187. На самом деле структура *бленда*, по Фоконнье и Тернеру, далеко не однородная, иерархическая, но здесь этим можно пренебречь. В настоящем контексте допустимо проигнорировать и то в принципе чрезвычайно важное обстоятельство, что у *бленда* нередко возникают свойства, которыми не обладало ни характеризуемое, ни

Характер бленда в разных случаях может быть разным. В зависимости от источника содержащейся в них информации, можно выделить по крайней мере три типа блендов.

Во-первых, бленд могут создавать просто совпадающие либо хорошо сопоставимые свойства характеризуемого и характеризующего. Иначе говоря, соответствующий троп просто *выявляет* те черты характеризуемого, которые и так имелись в нашем представлении о нем, но не были в достаточной степени актуализированы, а бленд является лишь проекцией общих либо сходных свойств, присущих характеризуемому и характеризующему. Так, по-видимому, дело обстоит в метафоре *глаз объектива*: о характеризуемом, объективе, наперед известно, что его главная функция — создать зрительный образ предмета, и такова же главная функция глаза.<sup>9</sup>

---

характеризующее, то есть что бленд по сути дела способен выступать как генератор совершенно новых смыслов.

Стоит добавить, что принятая здесь терминология достаточно легко переводима в термины иных подходов к метафоре, например очень влиятельного подхода, предложенного в статье: S. Gluksberg, B. Keysar, *Understanding metaphorical comparisons: Beyond similarity*, «Psychological Review» 1990, вып. 97, с. 3–18. По мнению авторов, при образовании метафоры возникает некая «одноразовая», «окказиональная» категория (*ad hoc category*), членами которой становятся, в частности, и характеризуемое, и характеризующее. Очевидно, что это понятие достаточно хорошо соответствует понятию бленда у Фоконнье и Тернера. Другая, но тоже совместимая с нашими рассуждениями интерпретация метафоры представлена в работах по теории релевантности, см., например: D. Wilson, R. Carston, *Metaphor, relevance, and the 'emergent property' issue*, «Mind and Language» 2006, nr 3 (21), с. 404–433.

<sup>9</sup> Разумеется, названная общность свойств может быть неодинаково очевидной. Что касается характеризуемого, то его релевантные особенности иногда вполне наглядны, а иногда, чтобы их открыть, требуется исключительная проницательность. Если же посмотреть на вещи с точки зрения характеризующего, то существенно, что практически со всяким словом у нас связан ряд представлений, которые нельзя отнести к его семантике. Скажем, слово *яблоко* вызывает представление, что оно съедобно (хотя смысл этот отменим и не «семантичен»: можно говорить и о несъедобном яблоке), слово *медведь* — представление о мехе (хотя и лысого медведя вообразить можно), и т.д. Подобные дополнительные представления иногда ассоциируются со словом регулярно, даже там, где отсутствует какая-либо поддержка со стороны контекста (так дело обстоит в только что приведенных примерах), а иногда последней требуют, ср. представление 'может использоваться как опора', которое напрямую не индуцируется словом *ящик*, но в контексте вроде *Передо мной ящик, фужеры, бутылка шампанского. Что же мне использовать в качестве опоры, чтобы украсить игрушками елку?* эта особенность нашего понятия о ящике становится хорошо ощутимой; см. подробно

Во-вторых, присутствие характеризующего может добавлять к нашему первоначальному представлению о характеризуемом нечто существенное, нечто такое, чего мы о нем не могли бы угадать наперед. Например, дни, которые мы проживаем, вообще-то могут быть и однообразными, и радостными; поэтому в цветавской метафоре *дней сползающие слизи* характеризующее *сползающие слизи* не просто выявляет сходство двух представлений, но заставляет нас мыслить те *дни*, которые тут характеризуются, куда более определенно, нежели это было бы в отсутствие данного тропа.

В-третьих, характеризующее может не просто добавлять новое знание о характеризуемом к знанию, уже имеющемуся, но требовать *пересмотра* наших первоначальных представлений о характеризуемом. Например, оксюморон *женатый холостяк* чаще всего относится к реально женатому человеку и, таким образом, характеризуемым тут является представление 'мужчина, имеющий жену'. В обычном случае, зная, что кто-то женат, мы предполагаем, что его отношения с женой строятся неким прототипическим образом: он живет с ней под одной крышей, у него нет других женщин и т.д. Однако в присутствии характеризующего *холостяк* это характеризуемое с неизбежностью и весьма

---

многочисленные работы Лоренса Барсалоу, например, L.W. Barsalou, *Context-independent and context-dependent information in concepts*, «Memory and Cognition» 1982, № 11, с. 211–227. Поэтому наглядность, когнитивная доступность соответствующего смысла в характеризующем тоже способна варьировать в достаточно широких пределах. Некоторые авторы образцовой разновидностью метафор считают те, где между характеризующим и характеризуемым не просто обнаруживается сходство, но ответственное за него представление явлено в характеризующем напрямую, безотносительно к контексту (то есть либо принадлежит семантике, либо, не будучи семантическим, все равно оказывается очень регулярным в только что объясненном смысле) — в то время как с характеризуемым оно также связано, однако уже на правах лишь некоей изначальной, не очевидной в отсутствие характеризующего потенции; см., например, A. Ortony, *Beyond literal similarity*, «Psychological Review» 1979, вып. 86, с. 161–180. Скажем, в метафоре *Снотворная проповедь* у характеризующего *снотворная* смысл 'вызывающая сон' — первоплановый и основной, а для характеризуемой *проповеди* он, вообще говоря, лишь потенциален и актуализируется здесь главным образом благодаря соседству со *снотворная*. Очевидно, такие метафоры попадают в названную нами первую категорию тропов, которую и ввиду этого обстоятельства, и с чисто интуитивной точки зрения скорее всего надо считать наиболее прототипической. Впрочем, вопрос слишком сложен, чтобы здесь в него углубляться.

серьезным образом переосмыслиется — то ли вообще в свою противоположность, ‘мужчина, не имеющий жены’, то ли (что более вероятно) в ‘мужчина, имеющий жену, но состоящий с ней в *непрототипических* супружеских отношениях (живущий отдельно от нее, пользующийся свободой в романтических связях и проч.)’. Так же устроен и метафорический оборот *шах истине* в знаменитом афоризме Хосе Ортеги-и-Гассета: *Идея — это шах истине*. Согласно общепринятым представлениям, для истины первостепенно важным является свойство *объективности*, то, что она *не подчиняется* человеку (ср. в том же «Восстании масс» замечание, что «истина не в нашей власти»), здесь же она уподоблена шахматному королю и подразумевается возможность объявить ей мат, то есть в известном смысле *подчинить* ее, взять над ней верх.

Понятно, что прототипически троп третьего типа будет более информативным, чем троп второго, а троп второго типа — более информативным, нежели троп первого. Безусловно, в каждом *конкретном* случае решить вопрос, какой из тропов информативнее, бывает непросто, ибо в дело способны вмешиваться привходящие обстоятельства: скажем, метафора, только лишь выявляющая сходства между характеризуемым и характеризующим, может оказаться необычайно нова и, значит, информативна просто потому, что сходство это по каким-то причинам нелегко заметить, пускай она его сама и не создаст. И тем не менее, *на уровне прототипов* сказанное остается верным.

С другой стороны, известно, что выразительные средства в поэзии сплошь и рядом опираются как раз на наше представление о *прототипе* соответствующей категории, а не о каких-либо частных особых случаях.

Скажем, и в русской, и в зарубежной поэзии найдется множество примеров, когда мужской род неодушевленного (!) существительного ассоциирован с чем-то мужественным, сильным, определенным, а женский с женственностью, слабостью, нерешительностью и т.д. Между тем, как известно, существительных, которые называют людей или вообще живые существа, в языке относительно немного, поэтому, рассуждая формально, в большинстве частных случаев названная ассоциация безосновательна — и, тем не менее, она возникает, ибо опирается на идеализированный прототип «мужской род = мужской пол;

женский род = женский пол» (в свою очередь, прототип этот обязан своим возникновением привилегированному месту человека в нашей картине мира). Аналогичным образом, с глаголом несовершенного вида в поэтической речи (хотя, впрочем, и не только в ней) ассоциируется представление о длительности, протяженности действия — при том, что на самом деле имеется колоссальное количество НСВ с моментальным значением, то есть НСВ, обозначающих скачкообразный, лишенный длительности переход от одного состояния мира к другому (ср. хотя бы *падать, приходить, находить, проливать (что-то ненароком), терять (ключи, авторучку и т.п.), брать, давать, говорить, что..., предупреждать, прощать* и мн. др.)<sup>10</sup>, а вдобавок к этому даже и способные обозначать действие в его протяженности глаголы тоже часто употребляются так, будто бы протяженности этой нет, — в так называемом общефактическом смысле (например, «*Дон Кихота*» *переводил Н. Любимов*, где важен сам факт, что перевод состоялся, и важно имя переводчика, но уже нерелевантно, сколько же времени он проработал над *Дон Кихотом*)<sup>11</sup>.

Таким образом, в поэзии представление о прототипе данной категории сохраняется вполне ясным, когнитивно высококодупным даже и в неблагоприятных для этого обстоятельствах, даже и тогда, когда ее прототипическая реализация отнюдь не самая частотная.

Отсюда следует, что при определенном взгляде на вещи сама уже принадлежность соответствующих тропов к той или иной из перечисленных выше трех разновидностей способна эти тропы иерархизировать в плане их информативности и, значит, та или иная последовательность тропов в принципе способна маркировать композицию лирического стихотворения.

<sup>10</sup> См. подробнее: Ю.Д. Апресян, *Глаголы моментального действия и перформативы в русском языке // Русистика сегодня. Язык: система и ее функционирование*, Наука, Москва 1988, с. 219–237.

<sup>11</sup> См. об общефактическом НСВ, например, Е.В. Падучева, *Результативные значения несовершенного вида в русском языке: общефактическое и акциональное значение*, «Вопросы языкознания» 1993, № 1, с. 64–74, или ряд работ в: Е.В. Падучева, *Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива*, Языки русской культуры, Москва 1996; несколько иная интерпретация подобных употреблений несовершенного вида предложена в: Г.М. Зельдович, *Прагматика грамматики*, Языки славянских культур, Москва 2012.

## ИНФОРМАТИВНОСТЬ ТРОПОВ...

Ниже мы представим несколько разборов, которые покажут, что эта теоретическая возможность отнюдь не остается неиспользованной в реальных произведениях лирического жанра.

Добавим еще, что, помимо названных трех «чистых» случаев, существуют и гибридные типы тропов. Например, одна часть соответствующего бленда может быть «спроецирована» в него одновременно и из характеризующего, и из характеризуемого, то есть быть относительно менее информативной, а другая часть — создаваться самим характеризующим, возникнуть как результат смыслового влияния характеризующего на характеризуемое, что, разумеется, означает и бóльшую информативность. Мы не в состоянии тут построить детальную типологию тропов с учетом этих тонкостей, однако для наших рассуждений достаточно того, что хоть в какой-то мере изменяющий наше представление о характеризуемом троп прототипически более информативен, чем троп, который это представление никаким ощутимым образом не модифицирует.

### 2. ПРИМЕР 1

Обратимся к стихотворению Марины Цветаевой:

1.  
Дней сползающие слизи,  
...Строк поденная швея...  
Что до собственной мне жизни?  
Не моя, раз не твоя.
2.  
И до бед мне мало дела  
Собственных... — Еда? Спать?  
Что до смертного мне тела?  
Не мое, раз не твое.

Как мы уже выше упоминали, в первой строке, где *дни* предстают как сползающие слизи, этим наше представление о *днях* (поэтессы) несомненно модифицируется, ибо вообще-то дни определенного человека могут быть и веселыми, и нудными, и радостными, и неприятными, но интересующая нас метафора часть этих возможностей со всей определенностью исключает. Аналогично дело обстоит и во второй строке. Вообще-то каждая поэтическая строка в нормальном случае обладает неповтори-

мостью и как творца неповторимых строк мы воспринимаем поэта; однако, с другой стороны, строки в стихах обычно достаточно многочисленны, так что с определенной, хотя и далекой от привычного точки зрения, тут можно увидеть, наоборот, низкую индивидуализированность, так сказать, «оптовость» — и именно на нее указывает метафора *поденная швея*, меняя, таким образом, наше изначальное представление о характеризующих тут сущностях: о создаваемых поэтом строках и о самом поэте.

Таким образом, тут обе метафоры устроены «аддитивно», они дополняют, уточняют наше изначальное представление о характеризующем.

Однако два следующих тропа-оксюморона, ‘моя жизнь не моя’, ‘мое тело не мое’, идут еще дальше. Если в предыдущих случаях представление о характеризующем (днях, строках) обогащалось лишь во вполне определенных аспектах (однообразие дней; однообразие строк), то здесь характеризующее, ‘моя жизнь’ и ‘мое тело’, и характеризующее, соответственно, ‘не моя жизнь’ и ‘не мое тело’, полностью отождествляются, «сливаются», так что, по сути, пересматриваются *все* наши первоначальные знания о характеризующем: все то или по крайней мере очень многое из того, что можно было бы сказать о «не моей жизни» и «не моем теле», верно также и применительно к жизни «моей» и телу «моему» (автор своей жизнью и своим телом не распоряжается; автор свою жизнь и свое тело вообще не воспринимает как нечто ему принадлежащее; автор не чувствует ответственности ни за одно, ни за другое; автору его жизнь и его тело не доставляют радости; автор мало что знает о своей жизни и о своем теле, и т.д.).

Между тем, именно строка 4, *Не моя, раз не твоя*, и строка 8, *Не мое, раз не твое*, и прочитываются в этом стихотворении как его фокус, его главный содержательный итог (первая как итог в определенном смысле еще «предварительный», а вторая — «окончательный»). Из изложенного видно, что их фокусный статус маркирован более высокой информативностью представленных в них тропов.

### 3. ПРИМЕР 2

Подробнее проиллюстрировать наш тезис о вероятной связи между дискурсивным статусом соответствующего фрагмента

## ИНФОРМАТИВНОСТЬ ТРОПОВ...

и смысловой насыщенностью тропеических средств поможет более пространное и более богатое последними «Воспоминание» Болеслава Лесьмяна (оригинальное название — „Wspomnienie”; перевод наш — GZ; предметом анализа будет именно русская версия — хотя в главных интересующих нас особенностях она мало отличается от подлинника):

1.

Та тропа, те ребячьи ботинки –  
Где они? Где их встретишь еще ты?  
Расплылись, как слезинки,  
И скатились в пустоты!

2.

Просыпался от сырости свежей –  
И ко мне выплывало из сони  
Солнце дальнебережий,  
Солнце добрых бездоний...

3.

Кто заклятвенно смотрит отсюда,  
Как блистанье безмолвьем плотнится,  
Тот однажды увидит и солнце-верблюда,  
И разбойника с солнцем в зенице...

4.

Я на завтрачной скатерти видел картину:  
Я бродяга-разбойник... Скачу я по свету...  
А отец будто знал, что его я обмину, –  
И листал безмятежно газету...

5.

Было красно, и желто, и сине  
В троерадужном блеске кувшина.  
То ль оса заблудилась в гардине –  
То ли нитью брэнчала гардина...

6.

И зеркалился пол, подавшись к занавеске,  
Отпечатками листьев со светлым исподом –  
Но в таком примутненном, разбавленном блеске,  
Словно зелень плеснули туда мимоходом.

7.

Все лысей и морщинней,  
Кресло вжилось во время...  
Сахар искрою синей  
Прорезался из теми...

8.

Вытрясали часы из пружинных извилин  
Бесконечную ноту.  
И был каждый бессмертен, был каждый всесилен,  
Дни тянулись без счету...

9.  
 А потом налетело — потом налетело...  
 Я робел от удара к удару...  
 И споткнулась душа о безмежное тело —  
 И умирали на пару...

Рассмотрим присутствующие в этом стихотворении тропы.

В первой строфе появляется метафорическое сравнение *растпльлись, как слезинки*. Известно, что слезинка или, вообще, капля жидкости в прототипическом случае не существует долго и, упав, теряет свою форму. Вместе с тем, *тропа* и *ботинки*, которые здесь характеризуются, суть образы прошлого, а такой образ обычно со временем теряет для нас свою отчетливость и тоже становится слабо «опознаваемым». (Добавим еще, что если даже у каких-то авторов это обстоит иначе, для Лесьмяна подобное граничащее с предательством забвение прошлого, то, что, выражаясь его же словами, «умирающий вновь умирает в могиле», было сквозным мотивом всего поэтического творчества). Отсюда видно, что в возникающий бленд, в первом приближении — ‘не-что перестает быть хорошо опознаваемым, теряет свою форму’, проецируются не только важные свойства характеризующего, но и в характеризуемом их тоже легко предполагать наперед.

Далее, коль скоро в первой половине этой строфы уже утверждено сходство двух образов со слезинками, то вовсе не становится неожиданностью их способность *скатываться*; что же касается их скатывания именно *в пустоты*, то есть исчезновения, то и эта деструкция для любых пребывающих в памяти образов (а особенно — в творчестве Б. Лесьмяна) угадывается почти так же уверенно, как постепенная потеря ими своей формы. Поэтому и следующая метафора, *скатились в пустоты*, не столько обогащает наше знание о характеризуемом, сколько те или иные стороны этого знания попросту отчетливее *выявляет*.

Во второй строфе метафора «солнце выплывает» достаточно конвенциональна, главное же, с характеризуемым-*солнцем* в нашей картине мира прочно ассоциируется представление о движении, в том числе о движении откуда-то, где солнце не видно, к полю нашего зрения (проще говоря — о *восходе*), а вдобавок еще и представление о плавности этого движения — так что и здесь важная часть смысла, заключенного в характеризующем *выплывает*, из самого характеризуемого с некоторой отнюдь не ничтожной вероятностью может быть угадана. Иными

словами, и этот троп изменяет наше видение характеризуемого в весьма ограниченных пределах.

Позднее появляются многочисленные тропы, которые это видение меняют уже более серьезно.

Сначала изменения происходят «аддитивным» путем: к изначальному представлению добавляется нечто новое, но не меняется в корне само это представление. Оборот *смотреть заклятвенно* относит нас к необычному, наперед не предугадываемому способу смотреть (‘смотреть, как бы заклиная что-то взглядом, вызывая в чем-то волшебные изменения’), однако само характеризуемое *смотреть* сохраняет все свое исходное значение. Что бы ни означало в тонкостях *блистанье безмолвьем плотнится*, характеризуемое *блистанье* относит нас к той же сущности, к какой бы относил и в обычном, нетропейческом контексте. В выражении *солнце-верблюд* подразумевается верблюд, озаренный солнцем (в оригинале — букв. ‘солнечный верблюд’, *śloneczny wielbłąd*), то есть, вновь-таки, характеризуемое сохраняет свои важнейшие изначальные свойства, лишь обогащая их новыми, заимствованными у характеризующего; аналогично для *разбойника с солнцем в зенице*. Подобным же образом, чтобы *нитью брэнчала гардина*, нить должна своим дрожанием и производимым звуком уподобиться струне, однако это не мешает ей оставаться все той же нитью. Наконец, и чтобы (зеркальному, наложенному) полу *податься к занавеске*, то есть, скорее всего, ее просто отразить, никаких принципиальных метаморфоз с ним произойти не должно.

Дальше предполагаемые тропами деформации в нашем представлении о характеризуемом становятся серьезнее. *Зелень*, которую *плеснули куда-то мимоходом*, во-первых, обретает особое, наперед не предсказуемое качество примутненности; это, конечно, пока еще аддитивная трансформация такого же типа, с каким мы встретились выше. Однако, во-вторых, будучи вообще-то цветом, *зелень* как бы становится вдобавок и жидкостью, то есть уже *меняет свою категориальную природу*. Во фразе *кресло вжилось во время* у характеризуемого *кресло* и характеризующего *время* есть некая важная общая и наперед угадываемая черта, а именно, «старость»: время и вообще принято мыслить как нечто древнее и протяженное (ср. хотя бы у Фернандо Пессоа: «Я старше времени во много раз»), а о кресле в предыдущей строке сказано *Все лысей и морщинней...* — так

что и для кресла его почтенный век заранее тут известен. Но, с другой стороны, помимо такого аддитивного эффекта, эта метафора создает и еще один: кресло уподобляется живому существу, почти наверняка человеку, ибо лишь живые существа, и человек прежде всего, способны во что-то вживаться; в результате сама категориальная природа кресла резко меняется.<sup>12</sup> В строках *Сахар искрою синей Прорезался из теми...*, во-первых, к представлению о сахаре аддитивно присоединяется смысл 'сахар был источником синих искр', а во-вторых, сахар еще — меняющим саму его концептуализацию образом — предстает как нечто острое, способное прорезаться. Далее, в *Вытрясали часы из пружинных извилил Бесконечную ноту* между нотой и чем-то иным, что может вытрясаться из пружины (пыль? мусор?), есть очевидная бесхитростная общность: и то, и другое так или иначе «продуцируется» пружиной, становится явным благодаря ее движению, так что приведенная метафора безусловно выявляет наперед угадываемые сходства между характеризуемым и характеризующим. Однако, помимо этого «аддитивного» эффекта, есть и другой, информативно более весомый, ибо такая исконно событийная, непредметная по природе сущность, как *нота*, уподоблена предмету либо веществу.

Пропустив оборот *удар за ударом*, ибо метафора *удары судьбы* сугобо конвенционализированная и едва ли должна тут входить в расчет, посмотрим на заключительные и несомненно фокусные строки, *И споткнулась душа о безмежное тело — И умирали на пару...* Очевидно, какую бы общность мы ни усмотрели тут между взаимоотношениями души и тела и ситуацией «кто-то споткнулся обо что-то (об кого-то)», она непременно требует мысленно «овеществить» душу, перевести ее в несвойственную ей онтологическую категорию, так что, в отличие от предыдущих случаев, никакого ясного смысла, который мог бы просто *присоединиться* к первоначальному концепту души, эта метафора не создает.

<sup>12</sup> Источник аналогичного эффекта можно усмотреть и в словах *Все лысей и морщинней...*, если выступающие тут прилагательные считать метафорическими, переносящими на кресло смыслы из человеческого мира. С другой стороны, слова *лысый* и *морщинистый* (и, по аналогии, употребленное тут более редкое *морщинный*) так широко прилагаются к неодушевленным предметам (ср. *лысая шуба, лысый воротник, лысое колесо; морщинистая кожа, морщинистое пальто, морщинистая краска на стене* и проч.), что наличие тут сколько-нибудь осязаемой метафоры все же сомнительно.

## ИНФОРМАТИВНОСТЬ ТРОПОВ...

Таким образом, на своем тропеическом уровне это стихотворение весьма последовательно разворачивается от речевых фигур, которые только лишь выявляют наперед существующее или *скорее всего* наперед существующее сходство между характеризваемым и характеризующим, сперва к фигурам, которые к изначальному представлению о характеризуемом лишь добавляют новые смыслы, затем к фигурам, которые и, в одном плане, просто добавляют новые смыслы к первоначальному представлению, и, в плане другом, одновременно требуют также рекатегоризации характеризуемого, пересмотра наших о нем изначальных представлений, — и, наконец, в заключительной части появляется метафора, которая носит уже всецело рекатегоризационный характер.

Понятно, что на каждом этапе этой эволюции мы сталкиваемся с прототипически все более и более информативными тропами, поэтому едва ли следует удивляться, если именно чисто рекатегоризационная, а не какая-либо иная метафора маркирует собой итоговые строки этого стихотворения.

### 4. ПРИМЕР 3

По всей видимости, тенденция к регулярному и ориентированному на структурирование лирического дискурса распределению тропов по возрастающей информативности исключительно характерна для Осипа Манделштама. Вот один из прекрасных примеров:

1.  
Я не слышал рассказов Оссиана,  
Не пробовал старинного вина;  
Зачем же мне мерещится поляна,  
Шотландии кровавая луна?
2.  
И переключка ворона и арфы  
Мне чудится в зловещей тишине;  
И ветром развеваемые шарфы  
Дружинников мелькают при луне!
3.  
Я получил блаженное наследство —  
Чужих певцов блуждающие сны;  
Свое родство и скучное соседство  
Мы презирать заведомо вольны.

4.  
 И не одно сокровище, быть может,  
 Минуя внуков, к правнукам уйдет;  
 И снова скальд чужую песню сложит  
 И, как свою, ее произнесет.

В строфах 1–2 тропов нет.

Когда в строфе 3 появляются метафоры ‘получение наследства’, ‘родство’ и ‘соседство’, их содержание нельзя считать совершенно новым и неожиданным. Действительно, уже из первых двух строф ясно, что поэт что-то *получил* от прошлых эпох. Частным, но весьма прототипическим способом получить что-то из прошлого является наследование, наследование же связано обычно с родством. Поскольку же наследуются тут не материальные ценности, но некие ментальные конструкты (ближайшим образом, представление о *поляне, кровавой луне, переключке ворона и арфы* и т.д.) и поскольку в прототипическом случае два человека, наблюдающие одну и ту же картину, смотрят на нее одновременно или почти одновременно и находятся близко друг к другу в пространстве, постольку и переход к идее *соседства* в строках 11–12 вполне логичен и в принципе вполне предсказуем из строк 1–10. Такого же рода и метафора ‘сокровище’ в строфе 4 — ибо сокровища в наиболее прототипическом случае суть ценности, которые должны быть кем-то унаследованы.

Поэтому хотя метафоры тут и заставляют по-новому увидеть свое характеризуемое, обогащают представление о нем, в немалой степени их роль состоит в том, чтобы просто актуализировать такие особенности характеризуемого, которые все-таки с достаточно большой вероятностью предсказуемы наперед, *помимо* самой метафоры.

С другой стороны, никоим образом не допустимо предполагать наперед, что песню (стихи), сочиненную одним человеком, сочинит другой человек, и в этом смысле тропика двух заключительных, а вместе с тем фокусных строк по своей информативности радикально богаче, чем тропы в эмпирических фрагментах стихотворения.

#### 5. ПРИМЕР 4

Несколько по-иному обсуждаемая закономерность проявляется в стихотворении Мандельштама *Айя-София*:

## ИНФОРМАТИВНОСТЬ ТРОПОВ...

1.

Айя-София — здесь остановиться  
Судил Господь народам и царям!  
Ведь купол твой, по слову очевидца,  
Как на цепи, подвешен к небесам.

2.

И всем векам — пример Юстиниана,  
Когда похитить для чужих богов  
Позволила Эфесская Диана  
Сто семь зеленых мраморных столбов.

3.

Но что же думал твой строитель щедрый,  
Когда, душой и помыслом высок,  
Расположил апсиды и экседры,  
Им указав на запад и восток?

4.

Прекрасен храм, купающийся в мире,  
И сорок окон — света торжество;  
На парусах, под куполом, четыре  
Архангела прекраснее всего.

5.

И мудрое сферическое зданье  
Народы и века переживет,  
И серафимов гулкое рыданье  
Не покоробит темных позолот.

В первом появляющемся здесь тропе, метафоре-сравнении *Ведь купол твой, по слову очевидца, Как на цепи, подвешен к небесам*, характеризующее ‘купол подвешен к небесам’ отчасти дополняет наше изначальное представление о характеризуемом *купол*: то, что купол близок к небу и связан с ним ощутимее, чем с землей, отнюдь не предопределяется нашим априорным представлением о куполах. Тем не менее, сама «оторванность» купола от земли, на которую указывает характеризующая часть тропа, в этом априорном представлении несомненно присутствует.

Что касается следующей метафоры, ‘строитель указал апсидам и экседрам на запад и восток’, то здесь, очевидным образом, в качестве характеризуемого выступает представление, что строитель, создавая апсиды и экседры, определенным образом их расположил, а представление, что он именно *указал* им на запад и восток, так, будто они обладали собственной волей и способностью ему подчиниться либо не подчиниться, — это уже характеризующее. Разумеется, глядя на те или иные архитектурные элементы, мы обычно не склонны думать о связи между их пространственной ориентацией и чьим-то

указанием. Поэтому причинно-следственное отношение 'апсиды и экседры ориентированы данным образом потому, что кто-то так велел' скорее создается характеризующей частью метафоры и *добавляется* здесь к представлению о характеризующем. С другой стороны, сама обращенность апсид и экседр на запад и восток весьма типична для православного собора, и представление о ней не только прямо выражается в характеризующем, но почти наверняка заведомо ассоциируется и с характеризующим.

Далее, как бы ни понимать *мир* в метафоре *Прекрасен храм, купающийся в мире* (можно как, приблизительно выражаясь, 'вселенная', можно как 'спокойствие'), ясно, что храм в мире так или иначе *пребывает*, что это характеризующее и что характеризующим выступает тут представление о купании, представление, благодаря которому наш концепт 'пребывания в мире' нетривиальным образом обогащается. Вместе с тем, купанием в мире, конечно же, имплицитруется и *пребывание* в нем, так что у характеризующего и характеризующего есть важная общая часть.

Точно так же, в следующей метафоре характеризуются *сорок окон, а света торжество* выступает в качестве характеризующего, которое несомненно добавляет к представлению об окнах нечто новое (а именно — идею могущества и радости), однако наполняющий их свет, разумеется, всецело «подсказывается» самим уже характеризующим.

Таким образом, перед нами целый ряд тропов, в каждом из которых наше представление о характеризующем существенно обогащается благодаря характеризующему, но, во-первых, обогащение тут происходит путем *добавления* к этому представлению определенной информации, а не его пересмотру, во-вторых, в то же время характеризующее и характеризующее обладают и достаточно важной заведомой, присущей им изначально, *независимой* от данного тропа общностью.

Что же касается финальной метафоры, *И серафимов гулко рыданье Не покоробит темных позолот*, то она резко разрушает установившуюся инерцию.

Очевидно, в роли характеризующего тут выступает представление 'позолоты (не) покоробятся', а в роли характеризующего — 'серафимы своим гулким рыданьем (не) каузируют ситуацию «позолоты покоробятся»'. Разумеется, в буквальном смысле рыдание серафимов не может покоробить позолоты,

и, следовательно, оно как каузатор соответствующей ситуации лишь уподобляется иному, так сказать, «буквальному», каноническому каузатору, так что каузация тут приобретает почти наверняка метафорический характер. Каков же тогда этот «буквальный» каузатор? В таком качестве способно выступить огромное, едва ли даже вообще обозримое число разнообразных обстоятельств: влажность, сухость, холод, жара, землетрясение, произошедший поблизости взрыв, проседание стен, осыпавшаяся штукатурка, проводимые в соборе дополнительные строительные либо отделочные работы, и т.д., и т.д., — причем, судя по всему, ни одна из этих возможностей не имеет в данном контексте весомого преимущества перед иными, то есть каузатор, каков он в рамках характеризуемого, остается в высокой степени неопределенным<sup>13</sup>.

У дела, однако, есть и другая сторона. Коль скоро этот подразумеваемый характеризуемым каузатор получает совершенно конкретное, специфическое отображение в составе характеризующего, то логично думать, что таким же конкретным — пускай даже и не называемым прямо — он должен быть и в самом характеризуемом.

Иначе говоря, присутствие обсуждаемого характеризующего означает, что в характеризуемом на представление о неконкретизированности каузатора наслаивается *противоположное* представление — о его *достаточно высокой определенности*. Это, конечно, вовсе не то аддитивное приращение смысла, какое имело место в предшествующих тропах. И для наших представлений о мире в целом, и для данного характеризуемого в частности внутренняя противоречивость является свойством столь необычным, столь «противозаконным», выводящим их из ряда вон, что ее возникновение *коренным образом* изменяет саму изначальную природу их содержания.

Как видим, в данном отношении влияние характеризующего на характеризуемое тут несоизмеримо значительнее, чем это было в предыдущих случаях, а следовательно, неизмеримо выше и информативность этого тропа, которая делает заключительные строки дискурсивно выделенными.

<sup>13</sup> Связывать *рыдание* с влажностью представляется тут вопиюще безвкусным. Кроме того, в концепте *рыдания* на первом плане скорее соответствующий звук, а не слезы.

## 6. ПРИМЕР 5

Очень выразительным примером может быть стихотворение Арсения Тарковского:

1.  
Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был  
И что я презирал, ненавидел, любил.
2.  
Начинается новая жизнь для меня,  
И прощаюсь я с кожей вчерашнего дня.
3.  
Больше я от себя не желаю вестей  
И прощаюсь с собою до мозга костей,
4.  
И уже, наконец, над собою стою,  
Отделяю постыльную душу мою,
5.  
В пустоте оставляю себя самого,  
Равнодушно смотрю на себя — на него.
6.  
Здравствуй, здравствуй, моя ледяная броня,  
Здравствуй, хлеб без меня и вино без меня,
7.  
Сновидения ночи и бабочки дня,  
Здравствуй, все без меня и вы все без меня!
8.  
Я читаю страницы неписанных книг,  
Слышу круглого яблока круглый язык,
9.  
Слышу белого облака белую речь,  
Но ни слова для вас не умею сберечь,
10.  
Потому что сосудом скудельным я был  
И не знаю, зачем сам себя я разбил.
11.  
Больше сферы подвижной в руке не держу  
И ни слова без слова я вам не скажу.
12.  
А когда-то во мне находили слова  
Люди, рыбы и камни, листва и трава.

Интуитивным фокусом тут является заключительное двустигийное, а все предшествующие ему по содержанию скорее эмпиричны.

Хотя эмпирическая часть текста содержит множество метафор, во всех в них либо обнаруживается и без того существо-

вавшее сходство между характеризуемым и характеризующим, либо к исходному представлению о характеризуемом только добавляется некая важная информация — но нигде наше первоначальное представление о характеризуемом не подвергается модификациям. Так, если во втором двустишии нечто уже изжитое автором (изжитые мысли, чувства, стремления и т.д.) дополнительно осмысливается как сбрасывание кожи, в третьем, четвертом и пятом освобождение от этих мыслей, чувств и проч. предстает как прощание с самим собой и отделение от себя своей прежней души, в шестом же чувство защищенности и отстраненности метафоризируется как «ледяная броня»; если в восьмом и девятом какие-то свойства яблока и белого облака концептуализируются как дар слова; если в десятом те или иные черты автора перекликаются со свойствами «скудельного сосуда» — то нигде тут не видно причин, почему какие-то исходно наличные в характеризуемом смыслы должны были бы при этом видоизменяться или «зачеркиваться».

В заключительном двустишии ситуация иная. Характеризуемым в присутствующей тут метафоре, то есть, так сказать, неметафорическим компонентом ее содержания, является представление, согласно которому нужные слова (для людей, рыб, камней и т.д. или же о людях, рыбах, камнях и т.д.) *находил сам автор*. В то же время характеризующее 'во мне находили слова люди, рыбы, камни...' вполне допустимо и даже предпочтительно понимать в том смысле, что люди, рыбы и т.д. были активными «словоискателями» и «словосозидателями», автор же — скорее пассивным, а не деятельным началом, своего рода «местом», где слова обнаруживались.

Вновь-таки, характеризующее тут заставляет нас пересмотреть наши исходные представления о характеризуемом, и вновь-таки, происходит это в фокусе лирического текста.

## 7. ПРИМЕР 6

Несколько иной поворот эта же тема получает в другом стихотворении Арсения Тарковского, «Бессонница»:

1.  
Мебель трескается по ночам.  
Где-то каплет из водопровода.

От вседневного груза плечам  
В эту пору дается свобода,

2.

В эту пору даются вещам  
Бессловесные души людские,  
И слепые,  
немые,  
глухие  
Разбрёдаются по этажам.

3.

В эту пору часы городские  
Шлют секунды  
Туда  
и сюда,  
И плетутся хромые, кривые,  
Подымаются в лифте живые,  
Неживые  
и полуживые,  
Ждут в потемках, где каплет вода,  
Вынимают из сумок стаканы  
И приплясывают, как цыганы,  
За дверями стоят, как беда,  
Сверла медленно вводят в затворы  
И сейчас оборвут провода.

4.

Но скорее они — кредиторы  
И пришли навсегда, навсегда,  
И счета принесли.  
Невозможно  
Воду в ступе, не спавши, толочь,  
Невозможно заснуть, — так  
тревожна  
Для покоя нам данная ночь.

Очевидно, когда в строках 3–4 жизненные трудности предстают как груз на плечах, когда далее предметы наделяются душой, а секунды уподобляются людям или иным человекоподобным существам, то происходит несомненная рекатегоризация наших изначальных понятий: трудности, вообще говоря, не физический объект, предметы — объекты неодушевленные, а секунды не живые существа.

В то же время эти элементы характеризуемых смыслов не обладают высокой когнитивной привилегированностью, ибо в обычном случае, без особой поддержки контекста они осознаются нами достаточно слабо: так, если бы нас попросили истолковать концепты жизненных трудностей, предметов и секунд,

о непринадлежности первых к физическим объектам и о неодушевленности вторых и третьих мы бы едва ли вообще эксплицитно упомянули — разве что нас бы к этому вынудили какие-то особые дополнительные обстоятельства.

Поэтому, хотя переосмысление характеризуемого тут несомненно происходит, оно должно оказаться относительно малозаметным — и уж во всяком случае куда менее заметным, чем переосмысление *секунд* в более поздних строках *Но скорее они — кредиторы И пришли навсегда, навсегда...*, где секунды перестают быть мимолетными, перестают (быстро) сменять друг друга — то есть лишаются уже такого своего свойства, которое нормально находится для нас на первом, важнейшем когнитивном плане и которое в обычном случае *сразу же* приходит на ум, если мы думаем о соответствующем концепте.

Говоря несколько по-иному, интересующее нас различие заключается в том, что в первом случае в понятиях жизненных трудностей, предметов и секунд метафора заставляет нас пересмотреть некие *фоновые* элементы — пересмотреть саму категориальную принадлежность соответствующих феноменов, а во втором случае — подвергнуть ревизии более специфическую часть их содержания, их, так сказать, смысловой фокус (об этом же часто говорят в терминах «фон» и «фигура», «база» и «профиль» и т.п.). Между тем, хорошо известно, что как раз более специфическая, отличающая данное понятие от максимального числа иных сопоставимых понятий его часть тяготеет к когнитивной привилегированности, к тому, чтобы быть особенно заметной<sup>14</sup>.

Как видим, обсуждаемые метафоры расположены в тексте далеко не случайным образом: первой появляется та, в которой изначальный смысл характеризуемого не модифицируется, затем та, в которой он модифицируется, но модификация затрагивает относительно малозаметную его часть, затем метафора, где модифицируемый компонент смысла заметен в очень высокой степени — и это должно по крайней мере в нашем субъективном восприятии делать ее более информативной.

Примечательно, разумеется, что такая наивысшая информативность тропа достигнута в начале четвертой строфы, которая в целом прочитывается как фокус стихотворения.

<sup>14</sup> См., например: L. Talmy, *Attention phenomena* // D. Geeraerts, H. Cuyckens, ред., *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford University Press, Oxford 2010, с. 264–293.

## 8. ПРИМЕР 7

Как мы помним, выдвинутая в начале гипотеза была, по сути, двучастной. С одной стороны, мы считаем, что наиболее информативный из используемых поэтом тропов скорее должен попасть в фокус лирического текста, — и рассмотренным выше материалом это прекрасно подтверждается. С другой стороны, дополнительно мы предположили, что если тропов в фокусе несколько, то именно с самым богатым по содержанию тропом должна быть скорее всего связана наиболее важная его часть. Чтобы это предположение убедительно подтвердить, требуется проанализировать куда больше текстов, чем это нами сделано до сих пор. Тем не менее, два очень выразительных и согласующихся с ним примера мы хотели бы привести.

Первым будет *Ламарк* Осипа Манделъштама:

1.  
 Был старик, застенчивый как мальчик,  
 Неуклюжий, робкий патриарх...  
 Кто за честь природы фехтовальщик?  
 Ну, конечно, пламенный Ламарк.
2.  
 Если все живое лишь помарка  
 За короткий выморочный день,  
 На подвижной лестнице Ламарка  
 Я займу последнюю ступень.
3.  
 К кольцецам спущусь и к усоногим,  
 Прошуршав средь ящериц и змей,  
 По упругим сходням, по излогам  
 Сокращусь, исчезну, как Протей.
4.  
 Роговую мантию надену,  
 От горячей крови откажусь,  
 Обрасту присосками и в пену  
 Океана завитком вопьюсь.
5.  
 Мы прошли разряды насекомых  
 С наливными рюмочками глаз.  
 Он сказал: природа вся в разломах,  
 Зренья нет — ты зришь в последний раз.
6.  
 Он сказал: довольно полнозвучья,  
 Ты напрасно Моцарта любил,  
 Наступает глухота паучья,  
 Здесь провал сильнее наших сил.

## ИНФОРМАТИВНОСТЬ ТРОПОВ...

7.

И от нас природа отступила  
Так, как будто мы ей не нужны,  
И продольный мозг она вложила,  
Словно шпагу в темные ножны.

8.

И подъемный мост она забыла,  
Опоздала опустить для тех,  
У кого зеленая могила,  
Красное дыханье, гибкий смех...

Не будем анализировать тропеический пласт стихотворения целиком, но сосредоточимся на седьмой-восьмой строфах.

Очевидно, что важнейшей, дискурсивно наиболее привилегированной частью этого текста является его финал, скорее всего заключительное *...тех, У кого зеленая могила, Красное дыханье, гибкий смех...* Остальная часть строф 7 и 8 тоже скорее должна быть признана фокусной, однако соответствующие фрагменты все равно исполняют в пределах такого обширного фокуса несомненно подчиненную заключительному фрагменту роль и оттого их дискурсивный ранг несколько ниже.

При этом, хотя и седьмая строфа, и строфа восьмая насквозь тропеичны, все же тропы «главного фокуса» в обсуждаемом плане ощутимо информативнее, чем тропы в строфе 7 и в начале строфы 8.

Выступающие в строфе 7 и в начале строфы 8 метафоры обладают тем хорошо уже знакомым нам свойством, что характеризующее отчасти обогащает, дополняет наше представление о характеризуемом, но в то же время и достаточно важная общая часть у них тоже заведомо присутствует.

В строке *И от нас природа отступила* характеризуемым является идея о некотором эволюционном, когнитивном, эмоциональном и т.п. расстоянии между человеком и природой, а характеризующим — мысль, что радикально увеличилась между ними *физическая* дистанция. Идея этого увеличения, неравенства между нынешним и прежним положением вещей изначально отсутствовала в характеризуемом и проецируется тут в него из характеризующего. Однако представление о самой соответствующей дистанции — в буквальном или образном ее понимании — настолько тут «заведомо», загодя знакомо (хотя бы из предыдущих частей все того же «Ламарка», где взаимоотношения между человеком и иными формами жизни концеп-

туализировались именно в пространственных терминах: можно занять место на соответствующей лестнице, спуститься к другим, более примитивным существам и т.д.), что едва ли может считаться собственным вкладом характеризующего в значение данной метафоры: оно тут скорее является изначально *общим* для характеризуемого и характеризующего.

Таким образом, перед нами метафора, где бленд возникает отчасти из заведомо присущих и характеризующему, и характеризуемому смысловых элементов, а отчасти из элементов, которые характеризующее «навязывает» характеризуемому.

Подобная картина и в следующей метафоре-сравнении, *И продольный мозг она вложила, Словно шпагу в темные ножны*. Характеризуемым тут становятся определенные особенности мозга, характеризующим — представление о шпаге и о наиболее типичном способе ее хранения. Очевидно, шпага относится к продолговатым предметам, однако продолговатость (продольность) с помощью соответствующего прилагательного приписывается тут *мозгу* еще и независимо, отдельно от интересующей нас метафоры — так что, с точки зрения ее устройства, представление о продолговатости является чем-то *заведомо, изначально общим* для ее характеризуемого и характеризующего, а не привносится благодаря последнему.

С другой стороны, то, что мозг, подобно шпаге, находится в своей защитной оболочке, и то, что, подобно шпаге, он служил орудием (эволюционной) борьбы, — достаточно далеко от заведомой очевидности и более похоже на смыслы, которые «наводятся» характеризующим и обогащают наш концепт характеризуемого.

Далее, в *И подъемный мост она забыла, Опоздала опустить [для людей]* по-новому характеризуется та дистанция, тот «разлом» между человеческим и животным миром, которые уже были раньше «темой» метафоры *И от нас природа отступила*. Идея, что два мира можно было бы друг с другом связать, наперед здесь не очевидна и создается именно характеризующим, образом подъемного моста, представление же о самой взаимоотноренности имеется изначально и в характеризующем, и в характеризуемом.

Итак, во всех этих случаях, с одной стороны, между характеризующим и характеризующим присутствует важное *заведомое* сходство, с другой же, характеризующее обогащает наши пред-

ставления о характеризуемом, но делается это аддитивно, через *добавление* новых смыслов, не заставляющее пересматривать прежде имевшийся у нас ментальный образ характеризуемого.

Иначе устроена следующая метафора (или, если угодно, своего рода «метонимическая метафора»), *красное дыханье*. Здесь концепт *красное*, выступающий в роли характеризующего, не имеет с *дыханьем* заведомых сходств, а потому здесь требуется, чтобы представление о дыхании подверглось в возникающем бленде значительной рекатегоризации: у дыхания появляется такой вообще-то ему наотрез не свойственный признак, как цвет.

Правда, теоретически между *дыханьем* и *кровью* можно найти заведомое, независимо от данной метафоры существующее сходство, ибо *дыханье* обычно теплое, *красный* же цвет (конечно, уже в переносном, зато вполне конвенционализированном смысле) принадлежит к теплым цветам, а *вдобавок* прототипический представитель *красного* — *кровь*, тоже обычно теплая, — но этот интерпретационный путь очевидным образом связан с весьма большими и вряд ли оправданными когнитивными затратами.

Наконец, в заключительной метафоре *гибкий смех*, во-первых, у характеризуемого *смех* и характеризующего *гибкий* все так же нет общих «заведомых» черт, во-вторых, для *смеха* требуется серьезная рекатегоризация (у него появляется такой неожиданный параметр, как способность/неспособность легко изменять свою форму), в-третьих, избежать рекатегоризации здесь нельзя даже тем несколько сомнительным способом, каким это допустимо было бы сделать в предыдущем случае.

Как видим, на тропеическом уровне финальный фрагмент «Ламарка» уверенно движется от речевых фигур, где представление о характеризуемом и представление о характеризующем обладают изначальной общей частью и при этом характеризующее лишь расширяет наш концепт характеризуемого, к речевым фигурам, где изначальной общности нет, а *вдобавок* присутствие характеризующего заставляет нас пересмотреть наше «базовое» представление о характеризуемом, причем сначала этот пересмотр выглядит как нечто в принципе избежимое, а затем становится «неотвратным».

Иными словами, по своей структуре тропы все яснее и яснее стремятся к высокой информативности, максимум которой совпадает с финалом стихотворения и одновременно с его дискурсивно самым привилегированным фрагментом.

## 9. ПРИМЕР 8

Обратимся еще к одному к стихотворению Осипа Мандельштама:

1.  
В таверне воровская шайка  
Всю ночь играла в домино.  
Пришла с яичницей хозяйка,  
Монахи выпили вино.
2.  
На башне спорили химеры:  
Которая из них урод?  
А утром проповедник серый  
В палатки призывал народ.
3.  
На рынке возятся собаки,  
Менялы щелкает замок.  
У вечности ворует всякий,  
А вечность — как морской песок:
4.  
Он осыпается с телеги —  
Не хватит на мешки рогож, —  
И, недовольный, о ночлеге  
Монах рассказывает ложь!

Тропеические фигуры появляются тут лишь ближе к концу, в третьей и четвертой строфах.

В метафоре *У вечности ворует всякий* человеческая жизнь как характеризующее сопоставляется с вечностью как характеризующим: грубо говоря, имеется в виду, что в жизнь отдельного человека вторгаются проблески вечности, что человек ищет для себя нечто такое, что выходило бы за границы его повседневной жизни. С другой стороны, наперед очевидно — а вдобавок и весьма важно для разбираемых стихов, — что не только в вечности, но и в жизни есть множество возможностей, которые человек упускает или которыми готов злоупотребить. Иными словами, соответствующий бленд по крайней мере в значительной его части создают представления, для нас заведомо связанные и с характеризующим-вечностью, и с характеризующим-жизнью. Даже более того, если тут и есть влияние одного представления на другое, то растрату сил и возможностей естественнее приписать обычной человеческой жизни, ибо в вечности мы склонны видеть неистощимое, «неоскудное» хранили-

ще потенциалов. В таком случае тут область характеризующего на самом деле обогащается за счет характеризуемого — ситуация, откровенно редкостная и делающая метафору еще менее содержательной, еще менее способной расширять наши знания о характеризуемом.

Далее, в сравнении *А вечность — как морской песок* вечность превращается в характеризуемое, а характеризующим становится представление о песке. При этом важнейшая тут идея большого количества, безграничности, неисчислимости наперед связана и с первым, и с вторым.

Наконец, в метафоре *Он осыпается с телеги — Не хватит на мешки рогож...* характеризуемым по-прежнему остается вечность, а характеризующим песок, однако тут наши изначальные представления о вечности подвергаются существенному пересмотру. Вообще-то вечность скорее мыслится нами как (бесконечное) множество временных интервалов, чье событийное наполнение значительно, интересно, нередко также символично и таинственно, или, по крайней мере, временных интервалов, принципиально «открытых» подобному наполнению. Поэтому если у Осипа Мандельштама в начале четвертой строфы им приписаны, наоборот, избыточность, «сверхобилие», «малоценность», «оптовость», слабая индивидуализированность, то все эти смыслы вносятся в троп именно и только характеризующим компонентом, так что здесь характеризующее индуцирует в характеризуемом вообще-то чуждые ему свойства.

Таким образом, в стихотворении сначала появляется троп, где важные особенности характеризуемого лишь актуализированы характеризующим, а вдобавок именно характеризуемое, вопреки общему правилу, в немалой мере влияет на то, как мы мыслим характеризующее; затем троп, где важные особенности характеризуемого вновь лишь актуализируются характеризующим и при этом ощутимого влияния характеризуемого на характеризующее нет; наконец — троп, в котором характеризующее уже серьезно видоизменяет наши первоначальные представления о характеризуемом. Иначе говоря, все тропы очень строго упорядочены по возрастанию информативности.

Интуитивным фокусом этого стихотворения является вторая половина третьей строфы и первая половина четвертой или, возможно, четвертая строфа целиком. Так или иначе, все названные тропы выступают здесь в фокусе, поэтому при опреде-

ленном взгляде на вещи маркером первого дискурсивного плана тут можно считать саму уже тропеичность.

С другой стороны, однако, очевидно, что содержание строк 13–14 становится продолжением начатой в строках 11–12 мысли и ее дальнейшим развитием, и в этом плане тринадцатая–четырнадцатая строки все-таки более важны, нежели две предшествующие, — и по крайней мере один из показателей этого их привилегированного ранга логично усмотреть как раз в том, что появляющемуся в них тропу присуща радикально более высокая информативность.

#### 10. ПРИМЕР 9

Напоследок отметим, что повышенная информативность тропов может обеспечиваться не только описанным выше механизмом, не только особой серьезностью того сдвига, который тропом вносится в наши первоначальные представления о характеризуемом, но и иным путем, так сказать, «удвоенным» смыслом тропеических выражений.

Посмотрим на стихотворение Осипа Мандельштама:

1.  
У тщательно обмытых ниш  
В часы внимательных закатов  
Я слушаю моих пенатов  
Всегда восторженную тишь.
2.  
Какой игрушечный удел,  
Какие робкие законы  
Приказывает торс точеный  
И холод этих хрупких тел!
3.  
Иных богов не надо славить:  
Они как равные с тобой,  
И, осторожную рукой,  
Позволено их переставить.

В эмпирической части стихотворения, в строфах 1–2, мы находим лишь метафоры, которые не могут быть верны буквально: не может быть в прямом смысле *внимательным закат*, *восторженной тишь*, *игрушечным удел*. Зато в фокусе стихотворения перед нами строки *И, осторожную рукой, Позволено их переставить*, которые допустимо понимать как метафору, но вместе

## ИНФОРМАТИВНОСТЬ ТРОПОВ...

с тем — допустимо *и буквально*. В результате строками этими обретается такая «удвоенность» смысла, которая, видимо, и объясняет их несомненно первоплановый дискурсивный статус.

### 11. ПРИМЕР 10

Подобный же эффект возникает и в мандельштамовском стихотворении «Образ твой, мучительный и зыбкий...»:

1.  
Образ твой, мучительный и зыбкий,  
Я не мог в тумане осязать.  
«Господи!» — сказал я по ошибке,  
Сам того не думая сказать.
2.  
Божье имя, как большая птица,  
Вылетело из моей груди.  
Впереди густой туман клубится,  
И пустая клетка позади.

Легко видеть, что в начале стихотворения ни метафора ‘мучительный образ’, ни метафора ‘осязать образ’ в буквальном смысле верными быть не могут. Не может быть в прямом смысле верным и то, что ‘имя вылетело из груди’ в строках 5–6. Зато в конце появляются два предложения, *Впереди густой туман клубится* и *И пустая клетка позади*, которые допускают если не в равной, то в сопоставимой степени и метафорическую, и буквальную интерпретацию.

Интуитивно именно заключительные две строки тут являются главным претендентом на роль фокуса, и надо думать, что обязаны они этим, среди прочего, происходящей в них радикальной амплификации смысла.

### 12. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

К сожалению, чтобы исследовать структуру тропов в достаточно представительной подборке стихотворений, требуется неимоверно трудоемкий анализ, предпринять который мы надеемся в будущем. Тем не менее, проанализированные нами сорок стихотворений свидетельствуют, что более высокая информатив-

ность тропов типична в лирическом тексте именно для фокуса и должна считаться одной из его опознавательных примет: пик этой информативности, как она тут нами понимается, приходится на фокус в двадцати семи случаях из сорока, то есть примерно *в два раза чаще*, нежели на эмпирические фрагменты.

Если же принять во внимание то обстоятельство, что средняя длина эмпирической части, по нашим подсчетам, сделанным на материале около 2000 стихотворений, составляет 15,9 строки, а средняя длина фокуса 2,3 строки, то есть фокус приблизительно в семь раз (точнее, в 6,9 раза) короче, то реальная частотность интересующих нас пиков становится еще намного более высокой. Будь их распределение в лирическом тексте чисто случайным, на фокус они приходились бы почти всемерно реже, чем на эмпирические фрагменты, а значит, в свете наших подсчетов реальная вероятность их появления в фокусе даже не вдвое, а приблизительно в четырнадцать раз (!) выше, нежели вероятность их появления в нефокусных фрагментах текста.

Сверх этого, наш материал дает основания предполагать, что если в фокусе присутствует сразу несколько тропов, то наиболее важная его часть скорее будет связана с *содержательно самым богатым из них* — так что информативная структура тропов дополнительно способна служить внутренней иерархизации фокуса, его разделению на более тонкие дискурсивные подпланы.

Нет сомнения, что более тщательный и разносторонний анализ используемых лирикой тропов позволит обнаружить новые, глубокие и далеко не тривиальные связи между устройством последних и целостной структурой лирического текста.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Apresyan, Yuriy. "Glagoly momental'nogo deystviya i performativny v russkom yazyke." *Rusistika segodnya. Yazyk: sistema i yeye funktsionirovaniye*. Moskva: Nauka, 1988 [Апресян, Юрий. "Глаголы моментального действия и перформативы в русском языке." *Русистика сегодня. Язык: система и ее функционирование*. Москва: Наука, 1988].
- Barsalou, Lawrence. "Context-independent and context-dependent information in concepts". *Memory and Cognition* 1982 no. 1.
- Carston, Robin. *Thoughts and Utterances. The Pragmatics of Explicit Communication*. Oxford: Blackwell, 2002.
- Fauconnier, Gilles, Turner, Mark. "Conceptual integration networks." *Cognitive Science* 1988 no. 2.

- Gluksberg, Sam, Keysar, Boaz. "Understanding metaphorical comparisons: Beyond similarity." *Psychological Review* 1990 no. 97.
- Ortony, Andrew. "Beyond literal similarity." *Psychological Review* 1979 no. 86.
- Paducheva, Yelena. "Rezultativnyye znacheniya nesovershennogo vida v russkom yazyke: obshchefakticheskoye i aktsional'noye znachenie." *Voprosy yazykoznaniiya* 1993 no. 1 [Падучева, Елена. "Результативные значения несовершенного вида в русском языке: общефактическое и акциональное значение." *Вопросы языкознания* 1993 no. 1].
- Paducheva, Yelena. *Semanticheskiye issledovaniya. Semantika vremeni i vida v russkom yazyke. Semantika narrativa*. Moskva: Yazyki russkoy kul'tury, 1996 [Падучева, Елена. *Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива*. Москва: Языки русской культуры, 1996].
- Sil'man, Tamara. *Zametki o lirike*. Leningrad: Sovetskiy pisatel', 1977 [Сильман, Тамара. *Заметки о лирике*. Ленинград: Советский писатель, 1977].
- Sperber, Dan, Wilson, Deirdre. *Relevance: Communication and Cognition*. 2<sup>nd</sup> edition. Oxford: Blackwell, 1995.
- Talmy, Leonard. "Attention phenomena." *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Ed. Dirk Geeraerts, Hubert Cuyckens. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Wilson, Deirdre, Carston, Robin. "Metaphor, relevance, and the 'emergent property' issue." *Mind and Language* 2006 no. 3.
- Zel'dovich, Gennadiy. *Pragmatika grammatiki*. Moskva: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2012 [Зельдович, Геннадий. *Прагматика грамматики*. Москва: Языки славянских культур, 2012].
- Zel'dovich, Gennadiy. "O diskursivnoy perspective v liricheskoy poezii." *Slova. Slova*. *Slova* 2015 no. 2 [Зельдович, Геннадий. "О дискурсивной перспективе в лирической поэзии." *Слова. Слова. Слова* 2015 no. 2].
- Zel'dovich, Gennadiy. "Ob odnom sposobe markirovat' diskursivnuyu perspektivu v liricheskoy poezii. Kompozitsiya i referentsial'nyye svyazi, ili V chem nepravu P. Khopper i S. Tompson." *Linguistica Copernicana* 2015 no. 12 [Зельдович, Геннадий. "Об одном способе маркировать дискурсивную перспективу в лирической поэзии. Композиция и референциальные связи, или В чем неправы П. Хоппер и С. Томпсон." *Linguistica Copernicana* 2015 no. 12].
- Zel'dovich, Gennadiy. "Zolotoye secheniye' i kompozitsiya liricheskogo teksta." *Wiener Slawistischer Almanach* 2016 Band 78 [Зельдович, Геннадий. "«Золотое сечение» и композиция лирического текста". *Wiener Slawistischer Almanach* 2016 Band 78].
- Zel'dovich, Gennadiy. Kompozitsiya liricheskogo stikhotvoreniya i "tesnota" stikhovogo ryada: Tipologicheskoye bogatstvo informatsii kak marker pervogo diskursivnogo plana v liricheskom tekste. *Lyudmila Savchenko. Dusha vosplamennaya*. Khar'kov: Khar'kovskiy universitet, 2017. (In print) [Зельдович, Геннадий. "Композиция лирического стихотворения и «теснота» стихового ряда: Типологическое богатство информации как маркер первого дискурсивного плана в лирическом тексте." *Людмила Савченко. Душа воспламенная*. Харьков: Харьковский университет, 2017. (In print)].
- Zeldowicz, Gennadiy. "Extraverted consciousness, introverted consciousness, and composition of lyrical discourse." *Linguistica Copernicana* 2016 no. 13.

Gennadij Zeldowicz

INFORMATYWNOŚĆ TROPÓW A KOMPOZYCJA TEKSTU LIRYCZNEGO

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest zasadniczemu podziałowi kompozycyjnemu tekstów lirycznych, polegającemu na tym, iż na planie dalszym tekstu przedstawia się pewne doświadczenie przeżywane przez autora (podmiot liryczny), na planie zaś bliższym – wynikające z tego doświadczenia odkrycie istotnej prawdy o charakterze bardziej ogólnym. Analizie poddana została rola, jaką w wyznaczaniu tego „rozłamu” odgrywa struktura tropów występujących w odpowiednim tekście. Przytoczone są argumenty na rzecz hipotezy, że istnieje mocna tendencja ku występowaniu tropów bogatszych informacyjnie na planie bliższym.

Gennadij Zeldowicz

INFORMATIVENESS OF TROPES AND COMPOSITION OF LYRICAL TEXT

Summary

The paper is concerned with the most basic compositional division to be found in lyrical texts, i.e. that between fragments referring to some kind of experience open to the author (lyrical subject), and fragments where the author, based on this experience, discovers an important more general truth. It is shown that this opposition may be marked by the structure of relevant tropes, since there is a strong tendency for more informative tropes to appear in fragments of the latter type.



MARCIN FASTYN

Instytut Sławistyki PAN, Warszawa

 ORCID 0000-0003-4726-476X

## BUŁGARSKIE, ROSYJSKIE I CZESKIE PRZEKŁADY NAZW ŚRODKÓW PSYCHEMICZNYCH W *KONGRESIE FUTUROLOGICZNYM* STANISŁAWA LEMA

Stanisław Lem jest jednym z najwybitniejszych i najbardziej oryginalnych polskich pisarzy. Jego utwory zostały przetłumaczone na czterdzieści jeden języków i opublikowane w ponad trzydziestu milionach egzemplarzy<sup>1</sup>, co czyni go najczęściej tłumaczonym pisarzem polskim<sup>2</sup>. Bodaj najbardziej oryginalne dzieła pisarza należą do nurtu groteskowo-ludycznego. Wśród nich szczególnie charakterystyczny jest *Kongres futurologiczny* – utwór obecnie wydawany jako część *Dzienników gwiazdowych*, lecz pierwotnie publikowany jako dzieło niezależne. Po raz pierwszy ukazał się on w 1971 w tomie opowiadań *Bezszenność*. Charakteryzuje go wysoka frekwencja neologizmów – przyczyną tego jest fakt, że większość akcji toczy się w dalekiej przyszłości (określanej na rok 2039), co rodzi potrzebę nazwania realiów tego rodzaju świata przedstawionego. Z tego względu należy przyjąć, że zdecydowana większość neologizmów *Kongresu futurologicznego* pełni funkcję kreacyjną – jeśli przyjąć klasyfikację Macieja Dajnowskiego<sup>3</sup>. Dla potrzeb niniejszego artykułu ograniczę się do omówienia strategii oraz rozwiązań wybieranych przez tłumaczy (bułgarskiego, czeskiego i rosyjskiego) w procesie przekładu leksemów nazywających

<sup>1</sup> <http://solaris.lem.pl/faq#tlumaczenia> (08.09.2019).

<sup>2</sup> <http://natemat.pl/10781,polski-kryminal-romans-czy-klasyka-co-czyta-sie-zagranica>, (08.09.2019).

<sup>3</sup> M. Dajnowski, *Groteska w twórczości Stanisława Lema*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk, 2005, s. 56.

środki psychemiczne, modyfikujące na mnóstwo sposobów psychikę człowieka przyszłości oraz wpływające na jego zmysły i odczucia.

Przekład autorskich neologizmów stanowi jedno z trudniejszych wyzwań, jakie może napotkać tłumacz. O ile w przypadku literatury technicznej dobrym rozwiązaniem może być pozostawienie niewystępującej w języku przekładu nazwy jakiegoś urządzenia lub procesu, traktowane w takim przypadku jako zapożyczenie realiów, dopuszczalne może być też jej skalkowanie (jak to czasami ma miejsce w terminologii komputerowej), o tyle w przekładzie literatury pięknej sytuacja jest znacznie bardziej skomplikowana. Cechą szczególną takich neologizmów jest jednorazowość użycia, z reguły występują one bowiem w obrębie jednego, ewentualnie kilku utworów danego autora, nie wchodząc do użytku powszechnego. Jeśli przyjąć, że podstawową zasadą, którą powinien się kierować tłumacz, jest dążenie do możliwie wiernego oddania treści, wrażeń i idei zawartych w tekście, to każdy z autorskich neologizmów wymaga specyficznego podejścia, uwarunkowanego jego budową słowotwórczą, znaczeniem oraz rolą w utworze. Inaczej bowiem należy podejść do leksemu pozbawionego motywacji słowotwórczej, którego celem jest wyłącznie wywołanie u czytelnika wrażenia tajemniczości i obcości (takie leksemy można przenieść w niezmienionej postaci do tekstu przekładu, dostosowując je jedynie do systemu fonologicznego i gramatycznego drugiego języka, lub też zastąpić dowolnie utworzonym niemotywowanym wyrazem, brzmiącym obco w języku przekładu), inaczej zaś leksem motywowany słowotwórczo, w którego budowie zawarte są elementy, dzięki którym czytelnik może pokusić się o odgadnięcie cech charakterystycznych desygnatu oraz odczytać zabarwienie stylistyczne neologizmu. W takim przypadku tłumacz powinien dążyć do utworzenia w języku przekładu neologizmu wykorzystującego tożsamy lub zbliżony pod względem semantycznym podstawę słowotwórczą, pozwalającego przekazać jak najwięcej związanych z nim skojarzeń, obecnych w tekście oryginału — choć oczywiście jest, że nie w każdym przypadku pełna ekwiwalencja jest osiągalna.

Lemowe neologizmy stanowią interesujący temat dla badaczy — zarówno językoznawców jak i przekładoznawców. Tematem tym zajmowali się tacy uczeni jak — w odniesieniu wyłącznie do języka polskiego — Janusz Anusiewicz, Stanisław Barańczak, Zofia Bożek, Maciej Dajnowski, Izabela Domaciuk, Krystyna Głombik, Stanisław Grochowiak, Ryszard Handke, Maria Lesz-Duk, Aleksandra Potocka-Woźniak, Danuta Wesołowska, jak również w aspekcie po-

równawczym z innymi językami – Piotr Blumczyński (angielski), Marcin Fastyn (bułgarski, czeski, rosyjski), Janina Gesche i Jörg Gesche (niemiecki i szwedzki), Kaja Gostkowska (francuski), Olga Konstantinowa (rosyjski), Monika Krajewska (rosyjski), Justyna Łukaszewicz (francuski i włoski), Bogusława Rolek (niemiecki), Hanna Salich (angielski), Jekatierina Andriejewna Smierdowa (rosyjski), Justyna Wesoła (hiszpański), Monika Woźniak (włoski). Z punktu widzenia niniejszej pracy szczególnie znaczące są prace Moniki Krajewskiej, ze specjalnym uwzględnieniem *Polsko-rosyjskiego słownika Lemowych neologizmów*, w którym przedstawiła ona między innymi interpretację etymologiczną neologizmów *Kongresu futurologicznego*, w tym nazw środków psychemicznych<sup>4</sup>. Cennym źródłem mogłyby być także prace Janiny i Jörga Gesche *Nazwy środków farmakologicznych w opowiadaniu Stanisława Lema „Kongres futurologiczny”* oraz Julii Mielczarek *Budowa słowotwórcza i znaczenie nazw środków psychotropowych w opowiadaniu Stanisława Lema „Kongres futurologiczny”*, jednak ich autorzy przytoczyli jedynie nieliczne (ok. 10–15%) przykłady, pomijając między innymi najciekawsze, wymagające od tłumacza największej kreatywności.

Na potrzeby niniejszego artykułu przyjmuję następującą klasyfikację poziomu ekwiwalencji poszczególnych jednostek przekładu:

1) kongruencja – na określenie sytuacji, gdy w przekładzie zachowane zostają znaczenie, etymologia oraz brzmienie neologizmu (np. *maskon* – *maskón* – *маккон* – *маккон*). Dla tego poziomu ekwiwalencji dopuszczam także nieznaczne zmiany fonetyczne (jeśli wymaga tego norma językowa) – na przykład *воскресин* – *възкресин*, *фрейдилку* – *фройдилку*. W przypadkach, gdy nie ma to żadnego wpływu na treść i fabułę utworu, dopuszczam także zamianę liczby pojedynczej na mnogą (*desenilizyny* – *desenilizin*);

2) kongruencja niepełna – na określenie sytuacji, w której zachowane zostaje znaczenie, etymologia oraz w dużym stopniu brzmienie neologizmu, jednak zmiany fonetyczne nie są spowodowane wymo-

<sup>4</sup> Książka ta ukazała się w roku 2006, kiedy zakończyłem pracę nad studium *Neologizmy w „Kongresie futurologicznym” Stanisława Lema i ich translacja na język bułgarski*. Nie miałem więc możliwości jej wykorzystania – wszystkie zaprezentowane tu etymologie polskie zostały opracowane niezależnie, podobnie jak i etymologie rosyjskie. Odesłania do tego tekstu pojawią się zatem jedynie w przypadkach znaczących rozbieżności w interpretacji etymologii poszczególnych leksemów.

gami normy językowej, np. (*generazol* — *генералозол*, *ormuzdal* — *ормуздан*);

3) ekwiwalencja semantyczna — na określenie sytuacji, w której w przekładzie zostaje zachowane znaczenie, jednak etymologia może ulec zmianie. Podobieństwa na płaszczyźnie fonetycznej nie są wymagane. Przykładem mogą być pary *resurrectol* — *възкресил*, *antycaudatolina* — *антихвостид*;

4) ekwiwalencja funkcjonalna — na określenie sytuacji, w której w przekładzie jako podstawa słowotwórcza został wykorzystany leksem o znaczeniu odmiennym, lecz pozostającym w jednym kręgu semantycznym z oryginałem, np. *lukseterninowy* — *аллилуйдиный*;

5) neutralizacja — zastąpienie neologizmu mniej lub bardziej ekwiwalentnym wyrazem niebędącym neologizmem, np. *ortograficzny* — *орфографический*;

6) błąd semantyczny — oddanie neologizmu wyrazem niepowiązanym semantycznie z oryginałem, np. *psychofokalizator* — *психолокализатор*;

7) pominięcie neologizmu — oznaczone w tabelach i aneksie znakiem Ø.

Dla potrzeb niniejszej analizy dokonałem analizy następujących tekstów: *Kongres futurologiczny*<sup>5</sup>, *Futurologický kongres*<sup>6</sup>, *Футурологический конгресс*<sup>7</sup>, *Конгрес по футурология*<sup>8</sup>, uzyskując 152<sup>9</sup> jednostki hasłowe podlegające dalszej analizie.

Pod względem budowy słowotwórczej neologiczne nazwy środków *psychemicznych* w *Kongresie futurologicznym* można podzielić na

<sup>5</sup> S. Lem, *Kongres futurologiczny: ze wspomnień Ijona Tichego*, w: S. Lem, *Głos Pana. Kongres futurologiczny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 213–370.

<sup>6</sup> S. Lem, *Futurologický kongres*, př. H. Stachová, w: S. Lem, *Hvězdné deníky II.*, Baronet, Praha 2000, s. 129–242.

<sup>7</sup> С. Лем, *Футурологический конгресс (из воспоминаний Ийона Тихого)*, перев. К. Душенко, w: С. Лем, *Такое разное будущее: Астронавты. Магелланово облако. Рукопись найденная в ванне. Возвращение со звезд. Футурологический конгресс (сборник)*, издательство АСТ, Москва 2018, с. 959–1053 (pierwsze wydanie — w 1987!).

<sup>8</sup> С. Лем, *Конгрес по футурология: Из спомените на Ийон Тихи*, przeł. С. Петрова, Аргус, София 1994.

<sup>9</sup> Z kolei Janina i Jörg Gesche podają liczbę 154 „nazw środków farmakologicznych i chemicznych oraz substancji biochemicznych”. Zaznaczają jednak, że „należy przyjąć pewną, niedającą się uniknąć, granicę błędów” (J. Gesche, J. Gesche, *Nazwy środków farmakologicznych w opowiadaniu Stanisława Lema “Kongres futurologiczny”. Strategie przekładu na języki niemiecki i szwedzki*, w: *Lem i tłumacze*, red. E. Skibińska, J. Rzesotnik Księgarnia Akademicka, Kraków 2010, s. 151–166).

BUŁGARSKIE, ROSYJSKIE I CZESKIE PRZEKŁADY...

cztery kategorie. Do grupy pierwszej (27 jednostek leksykalnych) zaliczam neologizmy, których podstawą słowotwórczą jest leksem polski niebędący internacjonalizmem.

Polski	czeski	rosyjski	bułgarski
babran	babran	скандалол	скандалол
bryjan	bratrančan	-	вуйчан
bylanki	bylinkáty	былиногенные препараты	билтурати
ciotan	tetkan	братанций	лелян
cižbidek wielaniny	davoval mnohanu	уплотнитель множелина	стеснин на множелина
cižbina	davoval	эгоуплотнитель	теснотин
czujan	bdělan	чуванций	будуван
dawainy	davainy	нимфомин	даваин
dobryny	konejšidla	умилители	умилители
doduch	doduch	духороб	духороб
dojaźniacz	dojástvovač	усилитель яви	подсилвател на личността
dwułagodek dobruchanu	mírňan konejšivý	двуодурь благодворина	двуоглупин на благодворина
kopandol	kopandol	врубинал	удринал
niebylina	nebylinky	небылин	забравин
ocykan	proberan	отрезвин	отрезвин
ojcobijczy syropek	otcobijecký sirup	отцеубийственный сирупчик	отцеубийствено сиропче
preczan	odporník	возразин	прогонин
psywidymka	zdánlivátor	псивидимка	психилюзатор
razkozianek mortyny	raskozianek mortinu	антимортин	антимортин
stryjan	strýčan	сестронций	чичан
sugierek	sugerátko	внушилка	внушилка
sumienidki	svědomidy	фарморалин	съвестолин
śnitki	snítky	приснилки	сънки
walina	fackolin	зубодробин	зьбодробин
wanielacz	obšťastník	ванилянт	ванилант
wytrzeźwiacz	vystřížlivovač	очухан	изtrzeźvittel
zglowina	fukin	трынтравинил	трънвинил

Drugą grupę (71 jednostek leksykalnych) stanowią neologizmy, w których podstawą słowotwórczą jest wyraz obecny w języku polskim, lecz stanowiący internacjonalizm:

polski	czeski	rosyjski	bułgarski
absolvan	absolvan	абсолюцид	абсолван
absolventia	absolventium	индульгины	абсолвентини
agressium	agressium	агрессий	агресин
algebryna	algebrin	алгебраин	алгебраин
altruizan	altruisan	альтруизан	алтруизан
amnestan	amnestan	амнестан	амнезтан
amokolina	amokolin	амоколин	амоколин
antych	antich	очухан	свестин
antyhal	antihal	противогаллюцин	антихал
argumentanki	argumentany	аргументан	аргументан
autental	autental	аутентал	автентал
bombon	bombon	бомбон	бомбон
dehalucyniny	dehalucininy	дегаллюцины	дехалюцинини
dekongressyny	dekongresiny	деконгрессины	деконгресини
dezakustyna	dezakustin	дезакустин	дезакустин
duetyna	duetin	дуэтин	дуетин
ekstazydy	extazidy	экстазиды	екстазиди
ekstremina	extremin	экстремин	экстремин
empathian	empathian	любинил	любинил
eschatolopki	eschatolopky	эсхатопрепараты	есхатопрепарати
euforasol	euforasol	ейфоризол	еуфоризол
fiksatory	fixatory	фиксаторы	фиксатори
frustrandol	frustrandol	депрессин	депресин
furyasol	furiasol	фуриазол	фуриазол
generazol	generazol	генералозол	генеразол
hapunktor	hapunktor	пуантоген	хаточкен
hedonidol	hedonidol	гедонидол	хедонидол
inwektol	invektol	оскорбиновая кислота	оскърбинова киселина
inwersyna	inverzín	инверсин	инверсин
kongressyny	kongresiny	конгрессины	конгресини
konstruktol	konstruktol	конструктол	конструктол
kontestan	revoltan	бунтомид	контестан
konwertek	konvertin	кредобилин	обратим
kredybiliny	kredibilanu		кредибилан
kooperandol	kooperandol	кооперин	кооперандол
kooperantan	kooperantan	кооперин	кооперантон

BUŁGARSKIE, ROSYJSKIE I CZESKIE PRZEKŁADY...

kryminol	kriminol	криминол	криминол
liredyl	lyredyl	лиронал	лиредил
lunaparkina	lunaparkin	лунапаркин	лунапаркин
maskon	maskón	маскон	маскон
melotropina koncertazolowa	koncertazolvý melotropin	концертозольный мелотропин	концертозолов мелотропин
monstradyna	monstradin	монстрадин	монстрадин
multiplikol	multiplikol	мультипликол	мультипликол
multyschizol	multischiazol	мультишизол	мультишизол
neomaskon	neomaskón	неомаскон	неомаскон/ супермаскон
neosupermas- kon	neosuper- maskón	неосупермаскон	неосупермаскон
nirvanium kosmozylowe	kosmosilové nirvanium	мистициновый нирваний	космозилов нирваниум
nitrodazytkowy	nitrodazylový	нитропакостный	нитропакостен
opozycyjal	opozicional	оппозиционал	опозиционал
optymistan	optimistan	оптимистан	оптимистан
orderyl	virtutis militarin	ордерол	орденол
ortografina	ortografín	орфографин	ортографин
ortografínowy syropék	pravopisný sirup	орфографический сироп	правописен сироп
poemazyna	poemazin	поэматол	поемазин
protestal	protestal	протестол	протестал
protestolidyna	protestolidin	протестол	протестолидин
psychofokali- zator	psychofoka- lizátor	психолокализатор	психофокали- затор
purytacje	puritacie	пуританиди	пуританиди
retrotempo- ryna	retrotemporin	ретротемпорин	ретротемпорин
rewoltal	revoltal	бунтомид	бунтотал
sadystyzyna	sadistizin	садистизин	садистизин
sakrantal	sakrantal	сакрантол	сакрантал
serafinol	serafinol	серафинол	серафинол
sonetal	sonetal	сонетал	сонетал
strategina	strategin	стратегин	стратегин
superkaresyna	superkaresin	суперумилин	супермилин
sympatyna	sympatin	симпатин	симпатин
taktydon	taktidon	тактидон	тактидон
tankon	tankon	танкон	танкон
transmutyna	transmutin	трансмутин	трансмутин
urbafantyna	urbafantin	урбафантин	урбафантин
zooformina	zooformin	зооформин	зооморфин

Do trzeciej grupy (41 jednostek leksykalnych) należy zaliczyć neologizmy utworzone od wyrazów nieużywanych w języku polskim:

albinolina	albinolin	альбинолин	албинолин
amikol	amikol	амикол	амикол
antycaudatolina	anticaudatolin	антихвостид	антиопашкин
benefaktoryna	benefaktorin	филантропин	филантропин
benignatory	benignátory	бенигнаторы	бенигнатори
bonokaresyna	bonokaresin	-	бонокаризан
desenilizyny	desenilizin	десенилизин	десенилизин
despacjalizator	despacializátor	-	деспациализатор
eutopki	eutychovky	нирванки	нирванки
felicytol	felicitol	фелицитол	фелицитол
flagellina	flagellin	-	флагелин
fungolowe pastylki	fungolové tabletky	микопастилки	микотаблетки
genuflektolina	genuflektolin	преклонин	преклонин
hellurium	hellurium	сатанций	хелурий
kadaweron	kadaveron	кадаврон	кадаверон
kredybilan	kredibilany	кредибилин	кредибилан
kryptobellina	kryptobellin	криптобеллин	криптобелин
laktofor	laktofor	лактофор	лактофор
lyssyna	lyssin	-	-
lukseterinowa galaretką	luxeterninový pudink	аллилулоидное желе	луксоетернинно желе
mementan	mementan	мементан	мементан
memnolizyna	memnolyzin	мемнолизин	мемнолизин
metamorica	metamorikum	метамории	метамории
mizerykordiał	mizerikordinal	сострадалол	състрадал
nekrynowa maść	nekrinová mast	некринная мазь	погребален крем
paradyzjak	paradiziakum	парадизол/ парадизин	парадизиак
peccatol	peccatol	грехогон	гряхогон
peialtryna	peialtrin	злодеин	злодеини
peiotropina	peiotropin	омерзин	злобин
perpetuan	perpetuan	перпетуан	перпетоан
pietal	pietal	пиетал	съжалин
prebotynid infloryzujący	inflorizující prebotinid	инфлоризирующий преботанид	инфлоризиращ преботинид
refutal	refutal	распустин	разпустин
rejuwenal	rejuvenal	реювенил	реювенал
resurrectol	resurectol	воскресин	възкресин

BUŁGARSKIE, ROSYJSKIE I CZESKIE PRZEKŁADY...

sacrosanctydaza	sacrosanctisidaz	сакросанктол	сакросанкти-зидаз
sakryficyna	sakrificin	сакрофицин	сакрифицин
sordyn	sordin	субординал	субординал
stratyłki	stratilky	стратилки	стратилки
teodictina	teodiktinum	теодиктины	теодиктини
teokontaktol	teokontaktol	теоконтактол	теоконтактол

Czwartą grupę wreszcie (13 jednostek leksykalnych) stanowią neologizmy, dla których podstawę stanowi nazwa własna.

polski	czeski	rosyjski	bułgarski
allaszek islaminy	allahan islaminu	аллахол с ислямином	алкохолен извлек на ислямин
antichristina	antikristin	антихристин	антихристин
arymanol	arimanol	ариманол	ариманол
belzeban	belzeban	адомин	велзевулан
buddyn	buddhin	буддин	будан
christina	kristin	христин	христин
dantyna	dantin	дантин	дантин
dwuzenek buddanu	buddhan	дзен-окись буддина	двузенокис на будан
freudyłki	freudilky	фрейдилки	фройдилки
gomorynki	gomorinky	гоморроетки	гоморинки
herkulidyna	herkulidin	геркуледин	херкулидин
ormuzdal	ormuzdal	ормуздан	ормуздал
sodomastol	sodomastol	содомастол	содомастол

W odniesieniu do neologizmów grupy pierwszej główną strategią wszystkich tłumaczy było jak najpełniejsze oddanie znaczenia danego wyrazu, zaś jego forma pozostawała na ogół sprawą drugorzędną. Oceniam takie podejście jako słuszne, ponieważ również w tekście oryginalnym konstrukcja wspomnianych neologizmów pozwala czytelnikowi skupić się na ich znaczeniu, nie wymaga odszyfrowywania obcych i nieraz skomplikowanych podstaw słowotwórczych. Dlatego też wśród wyekscerpowanych przykładów rzadko zdarzają się przypadki przekładu kongruentnego – takie rozwiązanie ma sens tylko wtedy, jeśli będący podstawą słowotwórczą wyraz i jego ekwiwalent w języku przekładu mają analogiczne brzmienie. W przeciwnym wypadku dążenie do kongruencji jest podejściem niekorzystnym i może wręcz doprowadzić do błędu.

Uważam, że w większości przypadków we wszystkich przekładach udało się zachować odpowiedni stopień ekwiwalencji. W przekładzie czeskim tłumacz prawidłowo odczytuje na przykład zdecydowaną większość podstaw słowotwórczych, również tych, które są nacechowane potocznością: *walina* jako *fackolin* (*fackovat* — ‘dawać po gębie’), *zglowina* jako *fukin* (*to je mi fuk* — ‘mam to gdzieś’). Zachowuje odniesienia do nazw stopni pokrewieństwa przy neologizmach *bryjan*, *ciotan*, *stryjan*, jako jedyny dostrzegł też autorskie intencje w przypadku *wanielacza* i zachował przynajmniej częściową ekwiwalencję — w utworzonym przez siebie neologizmie *obšťastník*, nawiązując do leksemu *šťastný* — ‘szczęśliwy’. Również w przypadku *syropków ojcobijczych* dostrzegł nieznaczny, ale ważny szczegół odróżniający je od *\*syropków ojcobójczych*. Pewne wątpliwości można mieć w przypadku *dobryn* przełożonych jako *konejšidla* — ‘uspokajające’ (leksem *dobriny* powinien być równy przejrzysty dla Czecha, jak dla Polaka), a także pary *cižbina* oraz *cižbidek* (*wielaniny*) — w obu przypadkach w czeskim przekładzie znajdziemy ekwiwalentny semantycznie *davoval*, przez co zanika różnica na poziomie terminologii *psychemicznej*. Kontrowersyjne jest także przejście *doducha* (jako tekstowego ekwiwalentu *wanielacza*) bez żadnych zmian. Owszem, czeski czytelnik odczyta bezpośrednie skojarzenia z *duchem*, jednak już znaczenie polskiej frazy *dodać ducha* umknie mu, skoro jej czeskie odpowiedniki to *povzbudit* czy *dodat odvahy*. Zdecydowanie błędne z kolei jest przełożenie *razkozianku mortyny* jako po prostu *raskozianek mortinu* (tu pierwszy wyraz nic nie powie czeskiemu czytelnikowi, który na pewno nie odgadnie nawiązania do polskiego przysłowia; ten neologizm sprawił zresztą kłopoty wszystkim tłumaczom). Jednak widać, że w tej grupie neologizmów Helena Stachová zdecydowała się na możliwie jak największą wierność oryginałowi.

W przekładzie rosyjskim znajdziemy więcej przykładów ekwiwalencji funkcjonalnej, bardziej odbiegających od intencji autorskich. Na przykład *dawainy* można byłoby pozostawić w kongruentnej postaci *даваины*, równie przejrzystej dla czytelnika, podobnie *dobryny* — czy *\*добрины* byłyby dalsze od autorskich intencji niż *умилтели*? Tłumacz zdecydował się jednak na *нимфомин* — nawiązując do *nimfomanii* i podkreślając rozpustność przyszłych pokoleń. Nacechowane potocznością *walina* i *zglowina* w wersji rosyjskiej również są dalekie od neutralności — *зубодробин* sugeruje może większą siłę ciosu, powodującą kruszenie zębów, lecz jest — w mojej opinii — rozwiązaniem akceptowalnym. Pozytywnym efektem zakończyły się tak-

że próby przełożenia *zglowiny* – wyraz *трынтравинил* (rosyjskie *трын-трава* jest używane na określenie czegoś o wyjątkowo małym znaczeniu, obojętnego, nieważnego) jest zupełnie dobrym ekwiwalentem. W przypadku wspomnianych nazw *psychemicznych* utworzonych od nazw stopni pokrewieństwa tłumacz rosyjski pozostaje we właściwym kręgu semantycznym, zmienia jednak poszczególne podstawy słowotwórcze – *ciotanowi* odpowiada *братанциў* („братан – gm. ‘brat, kuzyn’”)<sup>10</sup>, *stryjanowi* – *сестронциў*, zaś *bryjanu*<sup>11</sup> nie ma w przekładzie wcale. W sposób osiągnący granicę ekwiwalencji, Konstantin Duszenko przełożył leksemę wywodzącą swoją nazwę od *ciżby* – skupiając się raczej na ‘gęstości’ niż na ‘tłumie’ i tworząc *уплотнитель множелина* oraz *эгоуплотнитель* w miejsce *ciżbiny* (należy tu też zauważyć tożsamość leksemu *уплотнитель* z istniejącym wyrazem o znaczeniu ‘uszczelniacz’<sup>12</sup>. Uważam, że wykorzystanie jako podstawy słowotwórczej wyrazu *толна* mogłoby tu dać efekt bliższy intencjom autorskim. O pewnym zniekształceniu intencji autora można też mówić w przypadku rosyjskiego ekwiwalentu leksemu *niebylina*. Co prawda, *небылин* formalnie został utworzony w sposób kongruentny, jednak u czytelnika rosyjskiego będą występować silne skojarzenia z *небылица* ‘1. bujda, zmyślenie; 2. gatunek twórczości ludowej: niewielka objętościowo opowieść prozatorska lub wierszowana, o czymś absurdalnym, niewiarygodnym’<sup>13</sup>. Największe niedostatki dostrzegam w przekładzie czterech terminów *psychemicznych*: *razkozianek mortyny* ewidentnie sprawił trudność tłumaczowi. Choć udało się zachować ogólny sens neologizmu, całkowitemu zatarciu uległy nawiązania do frazeologii i nacechowanie stylistyczne – czytelnik otrzymuje neutralny *антимортин*. Drugim związkiem, w przypadku którego można mówić o zniekształceniu autorskich intencji, jest *dwułagodek dobruchanu*. W rosyjskim

<sup>10</sup> M. Krajewska, *Polsko-rosyjski słownik Lemowych neologizmów*, Towarzystwo Naukowe Toruńskie, Toruń, 2006, s. 35.

<sup>11</sup> Monika Krajewska dopatruje się w etymologii tego neologizmu nawiązań do leksemu *bryja*. Uważam, że jest to zbyt daleko idące skojarzenie – kontekst (leksemę *ciotan*, *stryjan*) nawiązuje do nazw stopni pokrewieństwa, i takie nawiązanie jest dostrzegalne również tu (*br-* jak w *brat*). Element *-yj-* zaś, jak sądzę, ma służyć po prostu rymowaniu się pary neologizmów (M. Krajewska, *Polsko-rosyjski słownik Lemowych neologizmów*, Towarzystwo Naukowe Toruńskie, Toruń, 2006, s. 35).

<sup>12</sup> M. Krajewska, *Polsko-rosyjski słownik Lemowych neologizmów...*, s. 35.

<sup>13</sup> O. Konstantinowa, *Analiza konotacji neologizmów Stanisława Lema w przekładzie „Dzienników gwiazdowych” na język rosyjski*, Pułtusk, 2014 (praca magisterska).

przekładzie znajduje się *двуодурь благотворина* — o ile *udobru-chać* i *благотворить* semantycznie znajdują się wystarczająco blisko, o tyle trudno dopatrzeć się takiej bliskości między ‘łagodnością’ a ‘odurzeniem, oglupieniem’. *Отцеубийственный сирпчик* czytelnikowi przekładu będzie się kojarzył z *ojcobójstwem* (choć w oryginale jest tylko *ojcobijczy*). Wreszcie w przypadku *waniela-cza* tłumacz nie dostrzegł chyba wyrażenia *w anioła* jako podstawy słowotwórczej i doszukiwał się powiązań tego neologizmu z *wanilią* — stąd *ванилянт*<sup>14</sup>. Z kolei jego synonim — *духороб* nie kojarzy się z dodawaniem ducha (*бодрить, одушевлять*), lecz raczej z jakimś robocim duchem, być może nawet spryskanym perfumami (*дух* — ‘duch’, *духи* — ‘perfumy’).

Do przekładu bułgarskiego odnoszą się w dużej mierze te same uwagi, co do rosyjskiego. Wśród 27 leksemów aż 10 jest zbieżnych z przekładem rosyjskim, i to zwłaszcza w przypadkach budzących zastrzeżenia. W tekście bułgarskim znajdują się *умилителу* (choć i dla bułgarskiego czytelnika neologizm utworzony od *добър* byłyby zrozumiały), syropki, podobnie, jak w przekładzie rosyjskim, zachęcają do ojcobójstwa, zaś *razkozianek mortyny* przybrał postać *антимортин*. *Walina* to *зъбодробин*, *dwuładodek dobruchanu* — *двуоглупин на благотворина* (gdzie, podobnie jak w przekładzie rosyjskim, zamiast *łagodności* pojawia się *ogłupienie*), o ewidentnym wpływie przekładu rosyjskiego świadczą zaś moim zdaniem najmocniej zarówno bułgarskie odpowiedniki *waniela-cza* — *ванилант*, również skojarzony z *wanilią* i *doducha* — *духороб* (tu jednak wywołujący inne skojarzenia niż rosyjski, albowiem nie znajdziemy tu skojarzenia z perfumami, w zamian za to pojawia się *роб* ‘niewolnik’), jak też *zglowiny* — *трънвинил*. W tym ostatnim przypadku widoczna jest inspiracja rosyjskim *трынтравинил*, jednak czytelnikowi bułgarskiemu utworzony przez tłumacza neologizm nic nie powie, takiej podstawy słowotwórczej w bułgarszczyźnie brak — a *трън* ‘cierń’ i *вина* ‘wina’, których można by się ewentualnie dopatrywać, zupełnie nie przystają do kontekstu, w którym ten wyraz występuje. Nie znaczy to jednak, że Petrowej brak własnej inwencji

<sup>14</sup> Podobną interpretację przedstawia Monika Krajewska, jako źródłosłów podając oprócz *wanili* także wyrazy *wonieć/вонять* (M. Krajewska, *Polsko-rosyjski słownik Lemowych neologizmów...*, s. 117). Wydaje mi się jednak, że biorąc pod uwagę podany przez samego autora synonim — *doduch*, dla którego podstawą jest pewnie fraza *dodawać ducha*, proponowana przeze mnie etymologia zdaje się bardziej uzasadniona.

– ekwiwalentne i zgodne z zamysłem autora oryginału są choćby takie leksemy jak *забравин* (*niebylina*), *прогонин* (*preczan*), *съвестолин* (*sumienidki*).

W drugiej grupie neologizmów, dla których podstawą słowotwórczą były internacjonalizmy, zaczynają się zarysowywać różnice w podejściu poszczególnych tłumaczy. Stachová zdecydowała się maksymalnie zachować zamysł autora i jedynie w trzech przypadkach (spośród 71) utworzony przez nią neologizm nie jest kongruentny, lub w najgorszym razie — tej kongruencji bardzo bliski. Warto te przypadki omówić szczegółowo.

Pierwszym z nich jest *kontestan*, któremu w tekście czeskim odpowiada *revoltan*. Rozwiązanie to można by uznać za zupełnie dobre (jako że słowniki języka czeskiego nie notują czasownika \**kontestovat* i zostały zachowane skojarzenia z protestem, sprzeciwem), gdyby nie to, że w innym fragmencie tekstu pojawia się kongruentny z polskim oryginałem *revoltal*. Uważam, że rozwiązaniem optymalnym w takiej sytuacji byłoby utworzenie neologizmu od *bunt*, *buntovat* (*se*).

Drugim przykładem braku kongruencji jest odpowiednik autorskiego neologizmu *orderyl*. Ponieważ czeskim ekwiwalentem *orderu* jest *řád*, tłumaczka najprawdopodobniej uznała, że łączenie tego słowa z sufiksami obcego pochodzenia nie byłoby dobrym pomysłem. Zamiast tego odwołała się do nazwy najwyższego polskiego odznaczenia, wprowadzając na karty utworu *virtutis militarin*. Wydaje się, że takie rozwiązanie można uznać za dobre — w kontekście *psychemikaliów* „wojskowych” łatwo można dostrzec nawiązania do cnoty oraz militariów, zaś jeśli czytelnik skojarzy neologizm z nazwą orderu — tym lepiej. Można ewentualnie się zastanawiać, czy nie jest to zbyt mocne nawiązanie do kultury polskiej, w treści utworu akurat nieobecnej, jednak odwołanie się do jakiegokolwiek istniejącego orderu z dowolnego kraju powodowałoby ten sam problem.

Trzecim przypadkiem odstępstwa od kongruencji jest *syropek ortograficzny*, który w czeskim przekładzie jest *pravopisný*. Można by to uznać za przykład neutralizacji, jednak sprawa jest bardziej złożona, ponieważ w innym fragmencie autorski neologizm *ortografina* został przełożony kongruentnie jako *ortografín*. W pełni uzasadnione byłoby więc utworzenie przymiotnika właśnie od tego neologizmu — i to jest jedyny zarzut, jaki mogę wystosować pod adresem czeskiej tłumaczki w zakresie tej grupy leksemów.

W przypadku przekładu rosyjskiego odstępstw od kongruencji jest zauważalnie więcej, bo aż 16 (ok. 23%). Wskazać należy następujące

przyczyny tych odstępstw: unifikacja dwóch polskich neologizmów w jeden rosyjski (*kooperandol* i *kooperantan* złyły się w *кооперун*, *kontestan* i *revoltal* w *бунтомид*, zaś *protestol* i *protestolidyna* w *протестол*), przekształcenie semantyczne (*czopki-eschatolopki* w przekładzie tracą swoją postać i zmieniają się w *эсхатопрепараты*), neutralizacja (*syropek ortograficzny* w przekładzie jest *орфографический* — choć, skoro tłumacz stworzył neologizm *орфографин* nic nie stałoby na przeszkodzie, by syropek był *орфографиновый*), wreszcie świadoma decyzja Duszenki o odstąpieniu od kreacji kongruentnej i stworzeniu neologizmów ekwiwalentnych semantycznie lub nawet tylko funkcjonalnie — za to łatwiejszych w odbiorze dzięki zastosowaniu (w większości przypadków) rosyjskich/słowiańskich podstaw słowotwórczych. Zamiast przeciwhalucynogenego *antychu* i pokrewnego mu *antychalu* w przekładzie rosyjskim znajdują się więc *очухан* (*очнуться* ‘ocknąć się’)<sup>15</sup> i *противогаллюцин* (w przypadku tego ostatniego można mówić o kalce językowej, dla której utworzenia tłumacz wykorzystał słowiański ekwiwalent prefiksoidu oraz pełną formę rzeczownika), *empathian* zostaje zastąpiony przez *любинил*, *frustrandol* — przez *денпеccун*. Także w *superkaresynie* jedna z podstaw słowotwórczych została uznana za zbyt obcą, skutkiem czego w przekładzie pojawił się *супермилун*. Natomiast *nirvanium*, które w oryginale jest *kosmozylowe*, w wersji rosyjskiej staje się *мистициновыи*, z oczywistą zmianą rodzaju. Natomiast ciekawy przypadek gry językowej, w którym efekt jest być może nawet lepszy od oryginału, stanowi *inwektol*, który w tekście rosyjskim przybrał postać *оскорбиновая кислота* — z ewidentnym nawiązaniem do *kwasu askorbinowego*, czyli witaminy C. Przykładem oczywistego błędu jest zaś przekład *psychofokalizatora*, który zmienił się w *неухолокализатор*.

Dla dwóch przypadków nie potrafię znaleźć racjonalnego wytłumaczenia. Nie wiem, czemu *hapunktory* (halucynogeny punktowe) stały się *пунтогенами*, skoro jedyne znaczenie wyrazu *пунт* podpowiadane przez słownik to ‘twarde czubki pantofli baletowych’, nijak nie pasujące do kontekstu. Nie rozumiem też, czemu w terminie *nitrodazyłkowy* (*нитропакостный*) pojawiło się odwołanie do ‘czegoś obrzydliwego, złego’ (*пакостный*).

W przekładzie bułgarskim odstępstw od kongruencji w tej grupie odnalazłem dziewięć, przy czym aż siedem z nich pokrywa się

<sup>15</sup> M. Krajewska, *Polsko-rosyjski słownik Lemowych neologizmów...*, s. 24.

z przekładem rosyjskim. Są to wspomniane wyżej: *бунтотал, депресин, есхатопрепарати, любинил, оскърбинова киселина, нитропакостен* i *супермилин*. W pełni ekwiwalentny semantycznie jest natomiast *правописен сироп*, który bez problemu mógłby i powinien być *ортографин*ов. Dziewiątym przypadkiem odstępstwa od kongruencji jest neologizm *хаточкен* utworzony jako odpowiednik *hapunktora*. Jednak w tym przypadku można mówić o ekwiwalencji semantycznej bez jakichkolwiek strat dla jakości przekładu.

W trzeciej grupie najwyraźniej uwidaczniają się przyjęte przez poszczególnych tłumaczy strategie translatorskie. Jest to grupa neologizmów najtrudniejszych do interpretacji z punktu widzenia przeciętnego czytelnika, wymagająca znajomości łaciny i – sporadycznie – greki na poziomie zdecydowanie ponadprzeciętnym (ewentualnie sprawdzania znaczenia poszczególnych wyrazów w słowniku). Uważam, że zastosowanie takich, a nie innych podstaw słotwórczych, było ze strony autora środkiem celowym i przemyślanym, wręcz pewnego rodzaju grą z wymagającym czytelnikiem, dla którego ich interpretacja powinna stanowić dodatkowe wyzwanie intelektualne, zaś satysfakcja z poprawnego odczytania – dodatkową przyjemność czerpaną z lektury. Dlatego też uważam możliwie wierne odwzorowanie tych zagadek (a nie jedynie ich znaczeń) za rzecz kluczową. Z podobnego założenia wyszła Stachová, której udało się to w 100% – dla każdego z 41 oryginalnych neologizmów tej grupy udało się jej stworzyć nowe leksemy przynajmniej bliskie kongruencji, a w zdecydowanej większości przypadków – po prostu kongruentne. Dzięki temu czeski czytelnik ma możliwość podjęcia tych samych wyzwań, co czytelnik polski.

Zupełnie odmienną strategię przyjął Duszenko. Wyszedł bowiem z założenia, że trzeba uczynić przekład maksymalnie zrozumiałym dla czytelnika, choćby miało to się stać kosztem usunięcia części wyzwań intelektualnych. Po części jest to uzasadnione tym, że w kulturze zachodniosłowiańskiej wpływy łaciny były o wiele silniejsze niż w krajach i językach wschodnio- i południowosłowiańskich, a co za tym idzie tego rodzaju potencjalne wyzwanie mogłoby się dla czytelników z tych krajów okazać znacznie trudniejsze niż dla czytelnika polskiego czy czeskiego. Z tego względu o braku kongruencji możemy mówić w co najmniej 18, a może nawet 20 z 41 przypadków (ok. 44–49%). W części z nich mamy oczywiście do czynienia z ekwiwalencją (semantyczną lub funkcjonalną). Tak więc *absolventia* (łac.

*absolvere* – tu: ‘rozgrzeszać’)<sup>16</sup> zostały zastąpione przez *индѹльѡины* (pr. od. *индѹльѡенѡия* – ‘odpust, pobłażanie’), *антѹсаудатолѡина* (łac. *caudatum* – ‘ogoniasty’) zmienia się w *антѹхвостѹид* (*хвост* – ‘ogon’), *бенефакторѹна* (łac. *benefactor* – ‘dobroczyńca’) w *ѡилантропѡин* (*ѡилантроп* – ‘filantrop’), *еѹтопки* (gr. *εὖ* - ‘dobry’ + *ѹтоπѡя*)<sup>17</sup> w *нѡрѡанкѹ* (*нѡрѡана* – ‘nirwana’), *ѡенѹфлектолѡина* (łac. *genuflexio* – ‘akt ugięcia kolan w dowód szacunku i czci, np. podczas mszy’) w *преклонѡин* (*преклонѡитѹ* (напр. колена)) – ‘**ugiąć, pochylić**, np. kolana’), *hellurѡium* (ang. *hell* – ‘piekło’) w *саманѡѹѡѡ* (*Сатана* – ‘Szatan’), *галареткѹ лѹксетернѡина* (łac. *lux aeternitatis* – ‘światłość wiekiusta’) w *аллѡѹѡѡднѡе желе* (*аллѡѹѡѡ* – ‘alleluja’), *мѡзерѡордѡял* (łac. *miser cordia* – ‘miłosierdzie’) w *сѡстрадалѡл* (*сѡстраданѡе* – ‘współczucie, miłosierdzie’), *рессатѡл* (łac. *peccatum* – ‘grzech’) w *грехѡгон* (*грех* – ‘grzech’), *пеѡалтѡѡна* (łac. *peior* – ‘gorszy’ + pr. łac. *alter* – ‘inny, drugi’) w *злѡдеѡн* (*злѡдеѡ* – ‘złoczyńca, łotr’), *пеѡѡтропѡина* (łac. *peior* – ‘gorszy’ + *тропѡя*) w *ѡмерзѡин* (*ѡмерзѡенѡе* – ‘odraza, wstręt, obrzydzenie’) a *ресѡрректѡл* (łac. *resurrectio* – ‘wskrzeszenie, zmartwychwstanie’) w *ѡѡскресѡин* (*ѡѡскресѡенѡе* – ‘wskrzeszenie, zmartwychwstanie’).

W pojedynczych przypadkach oryginalny neologizm został zastąpiony również neologizmem utworzonym od łacińskiej lub greckiej podstawy słowotwórczej. Czasami były to próby bardziej udane – *tabletkѹ ѡngѡлѡѡе* (łac. *fungus* – ‘grzyb’) zostały oddane przez *мѡкопастѡилкѹ* (gr. *μύκης* – ‘grzyb’), czasami mniej – *absolѡan* (łac. *absolvere* – tu: ‘rozgrzeszać’) przez *абсѡлѡѹѡѡд* (pr. *абсѡлѡѡт* – ‘absolut’ + łac. (*homi*)*cida* – ‘zabójca’). Dyskusyjne, choć być może uzasadnione, jest oddanie neologizmu *sordѡyn* (z kontekstu pr. od łac. *sordidus* – m.in. ‘pokorny, niegodny’)<sup>18</sup> jako *сѹбордѡинал*. Ро-

<sup>16</sup> Krajewska proponuje tu jako źródłosłów łac. *absolvent* ‘absolwent’. Trudno mi zaakceptować takie rozwiązanie w sytuacji, gdy kontekst przypisuje neologizmowi znaczenie związane z teologią, zaś dla neologizmu *absolѡan* o podobnej etymologii autorka dostrzega powiązanie z „*absolvo* z łac. ‘zwolnić, uwolnić’” (M. Krajewska, *Polsko-rosyjski słownik Lemowych neologizmów...*, s. 23) – uważam, że takie samo wytłumaczenie powinno zostać przyjęte i w tym przypadku.

<sup>17</sup> Krajewska proponuje jako źródłosłów: *eutanazja*, ewentualnie *Eutyches* („jeden z gł. twórców monofizytyzmu”) (M. Krajewska, *Polsko-rosyjski słownik Lemowych neologizmów...*, s. 32) – to drugie rozwiązanie przyjęła także tłumaczka czeska: *čѡпкѹ-еѹтѡчѡпкѹ*.

<sup>18</sup> Interpretacja tego neologizmu nastrocza wiele trudności. Krajewska proponuje przyjęcie jako etymologii włoskiego *sordino* ‘przyrząd lub urządzenie do ściszenia i zmiany barwy dźwięków w instrumentach muzycznych’, względnie *subordѡѡnacja*

dobnie *orderyl* przełożony przez tłumacza jako *опдерол*. Pozornie (i najprawdopodobniej) jest to błąd wynikający z podobieństwa fonetycznego polskiego *orderu* do rosyjskiego wyrazu *опдеп* (którego ekwiwalentem byłby ‘nakaz, przydział, także rozkaz’) – rosyjskim ekwiwalentem jest wszak *опдеп*. Jednak, jak sugeruje Monika Krajewska, można tu uciec się także do bardziej skomplikowanej interpretacji, według której źródłosłowem Lemowego neologizmu mógłby być wyraz o znaczeniu ‘rozkaz’, jednakowo brzmiący w angielskim (*order*), niemieckim (*Order*) i rosyjskim (*опдеп*)<sup>19</sup>. W jednym przypadku przekład jest zupełnie błędny. Zamiast będącego alternatywnym rozwiązaniem dla *dawain refutalu* (łac. *refutare* – ‘odrzucić’) w tekście pojawia się nawiązujący do rozpuszty *распустьин*, co wypacza intencje autora, kreując obraz wyjątkowo złego prowadzenia się dziewcząt z dalekiej przyszłości. Wreszcie aż cztery neologizmy (*bonokaresyna*, *despacjalizator*, *flagellina*, *lyssyna*)<sup>20</sup> nie znajdują odpowiednika w rosyjskim przekładzie i zostają pominięte.

W tekście bułgarskim odstępstw od kongruencji naliczyłem 14. Ponownie widać tu też znaczną zbieżność z tekstem rosyjskim – wspólnych z przekładem bułgarskim jest tu aż 11 leksemów: *възкресин*, *гряхогон*, *злodeини*, *микотаблетки*, *нирванки*, *преклонин*, *разпустин*, *субординал*, *състрадал* i *филантропин*, jak również pominięcie oryginalnego neologizmu *lyssyna*. Pozostałe przykłady to

(M. Krajewska, *Polsko-rosyjski słownik Lemowych neologizmów...*, 2006, s. 105) – obie te interpretacje również mogą być uzasadnione.

<sup>19</sup> M. Krajewska, *Nowa jakość słowa. Lemowe neologizmy w rosyjskiej szacie*, „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad Teorią, Praktyką i Dydaktyką Przekładu” 2012, nr 7, s. 89.

<sup>20</sup> Etymologia tego neologizmu wywołuje kontrowersje w literaturze: Krajewska wyprowadza ją od *lizyna* „aminokwas [...] tworzący silną truciznę – kadawerynę/ lizyny ‘przeciwiła [...] rozpuszczające komórki bakteryjne lub krwinki czerwone” (M. Krajewska, *Polsko-rosyjski słownik Lemowych neologizmów...*, s. 52); Julia Mielczarek daje wybór między łacińskimi *lysis* ‘wyzwolenie’ i *lis*, *litis* ‘spór, kłótnia, sprzeczka, wojna, walka’ (J. Mielczarek, *Budowa słowotwórcza i znaczenie nazw środków psychotropowych w opowiadaniu Stanisława Lema „Kongres futurologiczny”*, „Poradnik Językowy” 2003, nr 9, s. 51), zaś Janina i Jörg Gesche podają łac. *lysis* ‘rozpuszczenie, rozwiązanie’ (J. Gesche, J. Gesche, *Nazwy środków farmakologicznych...*, s.161). Uważam powyższe wytłumaczenia za nieoptymalne, ponieważ widzę tu nawiązania do greckiego *ηλύσσα* – ‘wściekliczna, wściekłość, furia’, znacznie lepiej pasującego do kontekstu. Dodatkowym argumentem przemawiającym za moją interpretacją są ekwiwalenty tego neologizmu w autoryzowanym przez Lema przekładzie niemieckim oraz powstałym przy jego wykorzystaniu – szwedzkim: *Rabiat* (gdzie łac., niem., szw. *rabies/Rabies* ‘wściekliczna’, w szwedzkim nawet także *lyssa* ‘wściekliczna’).

*антионашкин* (*онашка* — ‘ogon’) jako ekwiwalent *antycaudatoliny* (łac. *caudatus* ‘ogoniasty’)<sup>21</sup>, *злобин* (*злота* — ‘złość, złośliwość’) jako odpowiednik *peiotropiny* oraz *съжалин* (*съжальявам, съжалья* — ‘żałować’) odpowiadający *pietalowi* (pr. wł. *pietà* — ‘miłosierdzie, litość’, lub łac. *pietas* — ‘pobożność, litość, współczucie, miłosierdzie’). Uważam, że w przypadku leksemów odbiegających od przekładu rosyjskiego można mówić o zadowalającym poziomie ekwiwalencji względem oryginału.

Dość podobnie prezentuje się sytuacja w grupie neologizmów utworzonych od nazw własnych (wśród których prawie wszystkie dotyczą postaci lub miejsc związanych z którąś ze światowych religii). Ponownie w największym stopniu kongruencję zachowuje przekład czeski — spośród 13 neologizmów tylko w jednym przypadku tłumaczka zdecydowała się na rozwiązanie odmienne od oryginału i zamiast *dwuzenku buddanu* w przekładzie jest tylko *buddhan*, pozbawiony odniesienia do *zen* — jednego z odłamów buddyzmu i powiązań z terminologią chemiczną (por. *dwutlenek*).

W tekście rosyjskim ten sam neologizm został przełożony jako *дзен-окись буддина*, co należy uznać za rozwiązanie ekwiwalentne, zachowujące zarówno nawiązania chemiczne, jak i religijne, jednak należy podkreślić, że w rosyjskim przekładzie została zatarta różnica między dwoma różnymi neologizmami tekstu polskiego — *buddynem* oraz *buddanem* (w obu przypadkach występuje *буддин*). W przypadku *allaszku islaminy* Duszenko zrezygnował z naśladowania nazewniczego schematu związku chemicznego i podążył w kierunku mieszanki — *аллахол с исламинол*. Dodatkowo w tekście rosyjskim zmodyfikowany został odpowiednik *belzebanu* (tłumacz jako jedyny nie zachował nawiązania do *Belzebuba* i zaproponował ekwiwalentną funkcjonalnie formę *адомин*).

W przekładzie bułgarskim *dwuzenkowi buddanu* odpowiada *дезенокис на будан* — jest to przekład w pełni adekwatny semantycznie, można mu jedynie zarzucić to, że *buddyn* również został przełożony jako *будан* — co doprowadziło, podobnie jak w przekładzie rosyjskim, do zatarcia różnicy między tymi dwoma środkami *psychicznymi*. W przypadku *allaszku islaminy*, moim zdaniem, ponownie widzimy wpływ przekładu rosyjskiego — Petrowa najprawdopodobniej dokonała skojarzenia leksemów *аллахол* i *алкохол*,

<sup>21</sup> Krajewska proponuje jako źródłosłów nie *caudatus*, lecz *cauda* ‘ogon’ + *tollo* ‘usunąć, zniszczyć, wymazać’ (M. Krajewska, *Polsko-rosyjski słownik Lemowych neologizmów...*, s. 24).

skutkiem czego w tekście pojawił się *алкохолен извлек на ислямин*, zanikła natomiast gra językowa opierająca się na związkach Allaha i islamu.

Pora na podsumowanie: przeprowadzona analiza pozwoliła wykazać znaczące różnice strategii translatorskich wybranych przez poszczególnych tłumaczy. Autorka przekładu czeskiego za dominantę translatorską w zakresie nazw *psychemikaliów* przyjęła maksymalną wierność oryginałowi i zachowanie specyficznej gry Stanisława Lema z czytelnikiem o oczekiwanym poziomie wykształcenia (tak, by był w stanie rozpoznać obcojęzyczne podstawy słowotwórcze) lub przynajmniej ciekawości i dociekliwości (by był skłonny poszukać rozwiązania w słowniku obcym, jeśli nie jest w stanie odgadnąć znaczenia samodzielnie). Z zadania tego wywiązała się bardzo dobrze, olbrzymia część z nich została w przekładzie zachowana i może cieszyć także czytelnika czeskiego.

Z kolei autorzy przekładów bułgarskiego (w nieznacznie mniejszym stopniu) oraz rosyjskiego (w większym stopniu) za dominantę translatorską w tym zakresie przyjęli przede wszystkim jak największą zrozumiałość tekstu dla czytelnika. Cel ten udało im się osiągnąć, choć nastąpiło to kosztem znacznej (dla leksemów o obcych podstawach słowotwórczych nawet blisko 50% w tekście rosyjskim) sławizacji tekstu, a co za tym idzie, również jego zubożenia. Czytelnicy rosyjscy oraz bułgarscy zasadniczo rozumieją tekst równie dobrze lub nawet lepiej (nie licząc pojedynczych przypadków zdecydowanych błędów tłumaczeniowych), niż czytelnicy oryginału i przekładu czeskiego, zostali jednak pozbawieni możliwości samodzielnego „rozgryzania” zagadek przygotowanych dla nich przez autora. Wydaje się, że jest to mimo wszystko wykroczenie przeciwko zamierzeniom Stanisława Lema (gdyby zależało mu jedynie na zrozumiałości, nie zaś — przynajmniej w równym stopniu — na rzuceniu intelektualnego wyzwania czytelnikowi, najprawdopodobniej proporcje między neologizmami pochodzenia polskiego a zaczerpniętymi z zasobów leksykalnych języków klasycznych byłyby odwrócone) — potwierdzenie takiego twierdzenia można znaleźć także w słowach samego autora — „Panem moim jest język, lecz nie jest nim czytelnik”<sup>22</sup>.

Kolejnym wnioskiem wypływającym z analizy jest przekonanie, graniczące z pewnością, że Petrowa podczas swojej pracy posiłkowała się (wydanym po raz pierwszy w 1987 roku) tekstem przekładu ro-

<sup>22</sup> S. Lem, *Neologizmy w literaturze fantastyczno-naukowej. Rozmowa ze Stanisławem Lemem*, „Językoznawca” 1971, nr 23–24, s. 147.

syjskiego i wykorzystywała leksemy stworzone przez tłumacza rosyjskiego — zwłaszcza w tych przypadkach, gdy podejmowała decyzję o odejściu od kongruencji względem oryginału. W tym przypadku stopień zgodności przekładu bułgarskiego z rosyjskim przekracza 80%. Fakt wystąpienia takiej zgodności również przy dalekich od ideału leksemach jak *ванилант*, *разпустин* czy *нитропакостен*, zastosowanie bardzo udanego z kolei terminu *оскърбинова киселина* jako ekwiwalentu *inwektolu*, czy wreszcie pojawienie się w tekście bułgarskim nic nieznaczącego słowa *трънвинил* (komponującego się jednak z rosyjskim *трънтравинил*) nie pozwala przypuszczać, że tego rodzaju zbieżności mogłyby się pojawić w sposób zupełnie przypadkowy i niezależny.

## BIBLIOGRAFIA

- Balgarski talkoven rechnik [*Български тълковен речник*]. Dostęp wielokrotny <<http://www.kakvo.org/tulkoven>>.
- Dajnowski, Maciej. *Groteska w twórczości Stanisława Lema*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2005.
- Gesche, Janina. and Gesche, Jörg. “Nazwy środków farmakologicznych w opowiadaniu Stanisława Lema “Kongres futurologiczny”. Strategie przekładu na języki niemiecki i szwedzki.” *Lem i tłumacze*. Elżbieta Skibińska, Jacek Rzeszutnik (ed.). Kraków: Księgarnia Akademicka, 2010, s. 151–166.
- Konstantinowa, Olga. *Analiza konotacji neologizmów Stanisława Lema w przekładzie „Dzienników gwiazdowych” na język rosyjski*, 10 May 2019 <[https://www.academia.edu/31814730/Praca\\_magisterska\\_Analiza\\_konotacji\\_neologizmów\\_Stanisława\\_Lema\\_w\\_przekładzie\\_Dzienników\\_gwiazdowych\\_na\\_język\\_rosyjski](https://www.academia.edu/31814730/Praca_magisterska_Analiza_konotacji_neologizmów_Stanisława_Lema_w_przekładzie_Dzienników_gwiazdowych_na_język_rosyjski)>.
- Krajewska, Monika. *Polsko-rosyjski słownik Lemowych neologizmów*, Toruń: Towarzystwo Naukowe Toruńskie, 2006.
- Krajewska, Monika. “Nowa jakość słowa. Lemowe neologizmy w rosyjskiej szacie.” *Rocznik przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu* 2012, no. 7.
- Lem, Stanislav. *Futurologicheskiy kongress (iz vospominaniy Iyona Tikhogo)*, transl. K. Dushenko in Lem, Stanislav *Takoye raznoye budushcheye: Astronavty. Magellanovo oblako. Rukopis' naydennaya v vanne. Vozvrashcheniye so zvezd. Futurologicheskiy kongress (sbornik)*, Moskva: Izdatel'stvo AST [Лем, Станислав. *Футурологический конгресс (из воспоминаний Ийона Тихого)*, перев. К. Душенко in Лем, Станислав *Такое разное будущее: Астронавты. Магелланово облако. Рукопись найденная в ванне. Возвращение со звезд. Футурологический конгресс (сборник)*, Москва: Издательство АСТ].
- Lem, Stanislav. *Futurologický kongres*, trans. H. Stachová in Lem, Stanislav *Hvězdné deníky II.*, Praha: Baronet, 2000.
- Lem, Stanislav. *Kongres futurologiczny : ze wspomnień Ijona Tichego* in Lem, Sta-

## BUŁGARSKIE, ROSYJSKIE I CZESKIE PRZEKŁADY...

- niśław *Głos Pana. Kongres futurologiczny*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973.
- Lem, Stanisław *Kongres po futurologia: Iz spomenite na Iyon Tihi*, transl. S. Petrova, Sofia: Argus, 1994 [Лем, Станислав *Конгрес по футурология: Из спомени на Ийон Тихи*, прев. С. Петрова, София: Аргус, 1994].
- Lem, Stanisław. “Neologizmy w literaturze fantastyczno-naukowej. Rozmowa ze Stanisławem Lemem.” *Językoznawca* 1971, no. 23–24.
- Mielczarek, Julia. “Budowa słowotwórcza i znaczenie nazw środków psychotropowych w opowiadaniu Stanisława Lema “Kongres futurologiczny”.” *Poradnik Językowy* 2003, no. 9.
- “Nieznany, nieznan. „FAQ. Tłumaczenia.” *Lem.pl Serwis poświęcony twórczości Stanisława Lema* <<http://solaris.lem.pl/faq#tlumaczenia>>.
- Slovník spisovného jazyka českého*. <<http://ssjc.ujc.cas.cz>>.
- Szymczak, Mieczysław. ed. *Słownik języka polskiego*. 3 vols. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999.
- Święcicka, Olga. “Polski kryminał, romans czy klasyka. Co czyta się zagranicą (sic!).” *natemat.pl* <<http://natemat.pl/10781,polski-kryminal-romans-czy-klasyka-co-czyta-sie-zagranica>>.
- Tolkovuy slovar' russkogo yazyka Ozhegova* [Толковый словарь русского языка Ожегова] <<http://www.ozhegov.org>>.

Marcin Fastyn

### BULGARIAN, RUSSIAN AND CZECH TRANSLATIONS FOR THE NAMES OF THE PSYCHEMICALS IN STANISŁAW LEM'S *THE FUTUROLOGICAL CONGRESS*

#### Summary

The author analyses the translation strategies used by the translators of S. Lem's *The Futurological Congress* to Bulgarian, Czech and Russian languages. The significant differences in the approach is noted — Helena Stachová, who translated to Czech language, tries to preserve in all the circumstances the author's idea of challenging the reader with ethymological puzzles — and succeeds in that task very well. The Russian translator, Konstantin Dushenko and the Bulgarian translator, Svetlana Petrova, choose different approach, trying to maximize understandability for the target language reader. With this approach quite a lot of intellectual challenges disappear from the text. The other discovered fact is, that with very high probability Svetlana Petrova must have been influenced by the Russian translation.

Марцин Фастын

БОЛГАРСКИЙ, РУССКИЙ И ЧЕШСКИЙ ПЕРЕВОДЫ  
НАЗВАНИЙ ПСИХИМИКАЛОВ  
В *ФУТУРОЛОГИЧЕСКОМ КОНГРЕССЕ* СТАНИСЛАВА ЛЕМА

Резюме

Автор делает анализ переводческих стратегий использованных переводчиками *Футурологического конгресса* Станислава Лема на болгарский, русский и чешский языки. Открыты значимые различия подбора стратегий — чешская переводчица, Гелена Стахова, стремится максимально сохранить авторскую идею ставить перед читателем этимологические загадки — с большим успехом. Русский переводчик, Константин Душенко, и болгарская переводчица Светлана Петрова выбрали другой подход, стремясь к тому, чтоб сделать перевод максимально понятным для читателя. При таком подходе, к сожалению, достаточно много интеллектуальных вызовов теряется. Обнаружено тоже, что с очень высокой вероятностью Петрова была под большим влиянием русскоязычного перевода.



ZOFIA CZAPIGA

Uniwersytet Rzeszowski

 ORCID 0000-0002-6556-1015

Tadeusz Szčerbowski, *Polskie i rosyjskie słownictwo slangowe*,  
Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego,  
Kraków 2018, 392 s.

Pojawienie się na rynku wydawniczym monografii Tadeusza Szčerbowskiego *Polskie i rosyjskie słownictwo slangowe* należy przyjąć z wielkim uznaniem, ponieważ będzie ona, jak czytamy na okładce, „stanowiąc niezapomniane kompendium encyklopedyczne dla przyszłych badaczy nie tylko slangów i innych socjolektów polskich i rosyjskich, ale także leksykologów, leksykografów i etymologów obu języków, a z drugiej strony dla szerokiego kręgu użytkowników tej formy komunikacji” (z recenzji wydawniczej prof. dra hab. Leszka Bednarczuka). Jest to niezwykle cenne, w pełni nowatorskie syntetyczne opracowanie złożonego problemu nieoficjalnego słownictwa środowiskowego i zawodowego w perspektywie dwujęzycznej i dwukulturowej.

Obszerna, bo licząca 392 strony książka, ma przejrzystą strukturę, bazującą na ośmiu rozdziałach zasadniczych: 1. *Wstęp*, 2. *Poetyka codzienności, czyli sposoby tworzenia słownictwa slangowego*, 3. *Slang wędrownych przekupniów*, 4. *Slang złodziejski i więzienny*, 5. *Slang młodzieżowy*, 6. *Slangowa wieża Babel*, 7. *Slang w komunikacji masowej a przekład oraz Zakończenie*. W poszczególnych rozdziałach wyodrębnione zostały liczne podrozdziały, sam np. rozdział 6. *Slangowa wieża Babel* obejmuje aż 38 podrozdziałów, zaś każdy z nich poświęcony jest słownictwu slangowemu odrębnej grupy zawodowej lub środowiskowej w Polsce i Rosji. Jest to slang aktorski, alkoholików, artystów chóru i baletu, biznesowy, dojrzałych i doświadczonych, duchownych, dziennikarski, funeralny, graczy, twórców graffiti, górniczy, handlarzy, inwestorów, kolejowy, korporacyjny, kosmetologów, lotników i kosmonautów, łowiecki, medyczny, milicyjny/policyjny, morski, motoryzacyjny, muzyczny, narkomanów, nauczycielski, naukowy, oficerów służb specjalnych, oszustów karcianych (potocznie zwanych szulerami), parolotniarski, polityczny, prawniczy, programistów komputerowo-

wych, rowerowy, siłowniany, socjotechniczny, sportowców i kibiców sportu, taksówkarzy, wojskowy.

Do części zasadniczej dołączone zostały streszczenia w języku rosyjskim i angielskim oraz bardzo bogata bibliografia obejmująca: *Źródła tekstowe*, *Źródła audiowizualne*, *Skrótowe oznaczenia słowników* (150 pozycji) oraz *Opracowania* (blisko 1200 pozycji). Ponadto dodano *Spis ilustracji*, *Indeks omówionego słownictwa*, *Indeks terminów* i *Indeks nazwisk*.

We *Wstępie* Autor zaznacza, że książka nie jest podręcznikiem, choć „może być pomocna w rozumieniu odmian języka polskiego i rosyjskiego. Głównym jednak celem badań jest analiza zdeterminowanych kulturowo mechanizmów powstawania i funkcjonowania słownictwa slangowego w języku polskim i rosyjskim, oddziaływania slangów na siebie, wreszcie przechodzenia niektórych leksemów do ogólnego potocznego języka polskiego i rosyjskiego” (s. 8). Encyklopedyczna definicja slangu staje się punktem wyjścia do istotnych ustaleń terminologicznych: jest on zestawiany z takimi pojęciami bliskoznacznymi jak żargon, argo, gwara środowiskowa i gwara miejska, miejskie koine, dialekt społeczny, socjolekt i profesjolekt, kolo-kwializm, mowa potoczna i rosyjskie *prostorieczije*, czyli język popolity.

Rozdział drugi został poświęcony sposobom tworzenia słownictwa slangowego w opisywanych językach: uniwerbizacji, derywacji wstecznej, afiksalnej, głównie z użyciem przyrostków, a w rosyjskim slangu również postfiks -*sia*, derywacji semantycznej. Wskazane zostały także derywaty analogiczne (m.in. *punktoza*), zapożyczenia zewnętrzne aż z siedemnastu różnych języków, zapożyczenia wewnętrzne, apelatyzacja, kontaminacja, rymowanki, kalamburyzacja, substancywizacja, metateza, rymizacja frazeologiczna, skrzydlate słowa oraz mieszane środki poetyki codzienności. Przy każdej przytaczanej jednostce slangowej znajdujemy odsyłacze do źródeł zarówno leksykograficznych, jak i opracowań specjalistycznych, co stanowi niezaprzeczną wartość książki, która dla zainteresowanych slangiem okazuje się doskonałym przewodnikiem bibliograficznym. Dla ułatwienia odbioru czytelnikom nieznającym języka rosyjskiego wszystkie omawiane w tekście zasadniczym leksemy i wyrażenia rosyjskie są transkrybowane, natomiast w przypisach znajdują się oryginalne formy zapisane grażdanką z zaznaczonym akcentem, co stanowi istotny walor dydaktyczny.

W kolejnych rozdziałach prezentowany jest slang wędrownych przekupniów (Rozdział 3), złodziejski i więzienny (Rozdział 4) oraz młodzieżowy z podtytułem *Wysepka wolności w świecie dorosłych* (Rozdział 5). Najobszerniejszy jest wspomniany już wcześniej rozdział szósty (56 stron), dotyczący słownictwa slangowego różnych grup zawodowych i środowiskowych.

O istotnych kwestiach przenikania słownictwa slangowego grup środowiskowych lub zawodowych do leksykonu języka ogólnego oraz o problemach związanych z tłumaczeniem tego słownictwa autor pisze w rozdziale siódmym. Przedstawiane jest słownictwo slangu ogólnego zapożyczone ze slangu przestępczego, młodzieżowego, komputerowego (informatycznego),

z *prostorieczija*; prezentowane są elementarze slangu rosyjskiego, omawiane manipulacyjne użycie slangu w reklamie i polityce, slangowe przeredagowanie, fałszywi przyjaciele tłumacza. Opisano również problem przekładu jednostek slangowych uwzględniający stosowanie następujących sposobów: oddawanie slangu za pomocą języka ogólnego, za pomocą slangu; opuszczenie lub przemilczenie wyrazu slangowego; dodawanie wyrazu nienacechowanego leksemem slangowym lub potocznym; zmiana znaczenia wyrazu z powodu konieczności zachowania gry językowej; mieszane sposoby oddawania slangu w tłumaczeniu. Oddzielnie zostało potraktowane jedynie częściowo przekładalne na język polski rosyjskie słowo *stio*b.

Rozważania wieńczy syntetyczne zakończenie, w którym Autor stawia przekorne pytanie: „dlaczego slang zmienia się wolniej niż mógłby”, a także pokazuje rozbieżności w stosowanej w polonistyce i rusycystyce terminologii oraz w klasyfikacji odmian językowych. Godne zacytowania są ostatnie zdania: „Okazuje się jednak, że słownictwo slangowe rzadko ginie bezpowrotnie, bowiem bywa również tak, że staje się ono potoczne, a nawet literackie. Owemu awansowi mogą towarzyszyć modyfikacje znaczeniowe, co może z kolei prowadzić do nieporozumień. Jeden i ten sam wyraz w różnych odmianach językowych i zawodowych może mieć rozmaite odmienne znaczenia” (s. 258).

Obok prezentacji niezwykle bogatego leksykonu slangowego, opatrzonej licznymi komentarzami, nierzadko sięgającymi do etymologii omawianych jednostek, pojawiają się ilustracje i rysunki, a także ciekawe anegdoty, pozwalające na relaks w trakcie intelektualnej koncentracji na problemach *stricte* lingwistycznych.

Przedstawioną publikację można zarekomendować szerokiemu kręgowi odbiorców — zarówno pracownikom naukowym, wykładowcom, studentom, jak i wszystkim zainteresowanym nieoficjalnymi odmianami języka polskiego i rosyjskiego, również tym, którzy — zajmując się trudną sztuką translatorską — spotykają się z leksyką slangową.



## NOTY O AUTORACH

### JULIA BRIUCHANOWA

Dr, docent w Katedrze Najnowszej Literatury Rosyjskiej w Instytucie Filologii i Języków Obcych Irkuckiego Uniwersytetu Państwowego. Prace o twórczości Michaiła Szyszkina publikowała w Rosji i w Polsce.

Kontakt: okt28@yandex.ru

ORCID 0000-0002-4675-9077

### ZOFIA CZAPIGA

Prof. zw. dr hab. w Zakładzie Językoznawstwa Porównawczego Instytutu Filologii Rosyjskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego. Autorka około 160 prac, w tym pięciu monografii (m.in. *Predykatywność określeń w języku polskim i rosyjskim*, Rzeszów 1994; *Polipredykatywność zdania pojedynczego w języku polskim i rosyjskim*, Rzeszów 2003; *Rosyjskie operatory metatekstowe i ich polskie ekwiwalenty*, Rzeszów 2006), jednego podręcznika akademickiego, osiemnastu rozdziałów monografii, 127 artykułów naukowych; jest redaktorem (bądź współredaktorem) 25 monografii zbiorowych. Zainteresowania badawcze: polsko-rosyjskie językoznawstwo konfrontatywne (słowotwórstwo, semantyka, składnia; aktualnie konceptualizacja uczuć).

Kontakt: zczapiga@wp.pl

ORCID 0000-0002-6556-1015

### MARCIN FASTYN

Dr, pracownik Centrum Sławistycznej Informacji Naukowej działającego w Instytucie Sławistyki Polskiej Akademii Nauk. Sfera zainteresowań naukowych: neologizmy, język dzieł Stanisława Lema, przekład literacki i krytyka przekładu, onomastyka. Autor artykułów poświęconych różnym aspektom przekładu utworów Stanisława Lema na języki słowiańskie.

Kontakt: avtandil83@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4726-476X

### OLGA GRIMOWA

Dr, docent w Katedrze Historii Literatury Rosyjskiej, Teorii Literatury i Krytyki w Kubańskim Państwowym Uniwersytecie w Krasnodarze. Autorka książki *Поэтика современного русского романа: жанровые*

## NOTY O AUTORACH

*трансформации и повествовательные стратегии*, Екатеринбург 2019 oraz wielu prac publikowanych w czasopismach i tomach zbiorowych.  
Kontakt: astra\_vesperia@mail.ru  
ORCID 0000-0003-0691-1078

### TATIANA KUCZINA

Profesor literatury rosyjskiej w Państwowym Uniwersytecie Pedagogicznym im. K.D. Uszyńskiego w Jarosławiu. Autorka książki *Поэтика «я»-повествования в русской прозе конца XX – начала XXI в.*, Ярославль 2008 oraz licznych artykułów w czasopismach i monografiach zbiorowych.  
Kontakt: tgkuchina@mail.ru  
ORCID 0000-0002-1837-8429

### ALIAKSANDR RASPOPOV

Dr, adiunkt w Katedrze Literatury Rosyjskiej w Instytucie Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Za-  
interesowania naukowe – współczesna literatura rosyjska i kino, problemy  
teorii i praktyki przekładu. Autor kilkunastu prac publikowanych w periody-  
kach naukowych oraz tomach zbiorowych.  
Kontakt: aleksander.raspopov@gmail.com  
ORCID 0000-0001-8988-5623

### IRINA SCHULZKI

Mgr, slawistka, doktorantka Uniwersytetu w Monachium, redaktorka cza-  
sopisma „Apparatus. Кино, медиа и цифровая культура стран Централь-  
ной и Восточной Европы”. Prace z zakresu najnowszej literatury rosyjskiej  
teorii literatury oraz filmu publikowała w Wielkiej Brytanii, Niemczech  
i Polsce.  
Kontakt: schulzki.irina@gmail.com  
ORCID 0000-0002-6177-6457

### ANNA SKOTNICKA

Dr hab., profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Opublikowała książki *Ro-  
syjska proza wspomnieniowa lat 1953–1978. Autobiografia – dokument  
– autotematyzm*, Katowice 1991 oraz *Model prozy „innej” w literaturze ro-  
syjskiej po 1985 roku*, Wrocław 2001. Zajmuje się literaturą rosyjską XX  
i XXI wieku, szczególną uwagę poświęcając problemowi postaci, a także  
twórczości Michaiła Szyszkina.  
Kontakt: Anna.skotnicka@uj.edu.pl  
ORCID 0000-0001-9938-9092

### WŁADIMIR SZUNIKOW

Dr, docent w Instytucie Filologii i Historii Rosyjskiego Państwowego Uni-  
wersytetu Humanistycznego w Moskwie. Autor prac publikowanych w pe-

riodykach w Rosji, w Polsce i na Zachodzie (m.in. „Er(r)go. Teoria. Literatura. Kultura”, „Russian Studies”

Kontakt: vlshunikov@mail.ru

ORCID 0000-0002-2879-731X

#### ELŻBIETA TYSZKOWSKA-KASPRZAK

Dr hab., profesor Uniwersytetu Wrocławskiego; pracuje w Zakładzie Literatury i Kultury Rosyjskiej Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania naukowe: współczesna literatura rosyjska, rosyjska awangarda, polsko-rosyjskie kontakty kulturowe. Autorka książek: *Rosyjska poezja pokolenia „odwilżowego” w Polsce*, Wrocław 1997; *W poszukiwaniu sensu. O prozie Siergieja Dowłatowa*, Wrocław 2014 oraz licznych artykułów w czasopismach i monografiach naukowych.

Kontakt: elzbieta.tyszkowska-kasprzak@uwr.edu.pl

ORCID 000-001-8297-0630

#### GENNADIJ ZELDOWICZ

Prof., dr hab., pracuje w Uniwersytecie Warszawskim (Instytut Lingwistyki Stosowanej, Kierownik Zakładu Semiotyki). Rusycysta, autor pięciu monografii oraz około siedemdziesięciu artykułów naukowych. Prace lingwistyczne dotyczą semantyki partykuł, problemów kwantyfikacji, pragmatycznych aspektów funkcjonowania jednostek gramatycznych, morfoskładni, poetyki. Tłumacz poezji na język rosyjski (Bolesław Leśmian, Cyprian Kamil Norwid, poeci angielscy, hiszpańscy, portugalscy, francuscy).

Kontakt: zeldowicz@yahoo.com

ORCID 0000-0003-4437-2802