

Катица Кюлавкова

**Синкретичный стиль,
литературная и культурная функция
малой прозы А.С. Пушкина**

Аннотация: Настоящий обзор включает в себя интерпретацию стиля, литературной и культурной функции рассказов А.С. Пушкина из «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина». На фоне социокультурного и исторического контекста эпохи осуществлен интерпретативный перформанс пяти рассказов книги и дан интерпретативный синтез с кратким заключением о роли Пушкина в развитии современной прозы.

Автор данного обзора считает, что (1) рассказы Пушкина отличаются синкретичным стилем, в котором используются чужая речь, ирония, интертекст, многофокусность, актуализация (т. е. наличествуют некоторые признаки современной прозы), (2) то, что сделал Э.А. По в американской литературе, было сделано Пушкиным в русской литературе и (3) современная структура русского и европейского рассказа / романа коррелирует с краткой художественной прозой Пушкина.

Ключевые слова: Пушкин, «Повести покойного Ивана Петровича Белкина», Эдгар По, структура современного русского и европейского рассказа / романа

Abstract: In this review was concluded about the styles interpretation, literary and firstly here was cultural role of the Pushkin's short stories from his book «The Tales of the Late Ivan Petrovich Belkin». For this purpose defined socio-cultural and historical context of the epoch, when Pushkin wrote his short stories, after – the performance on the basis of the five short stories from the book and finally the synthetical summary was proposed with the short conclusion about meaning of Pushkin in the development of contemporary prose.

The author thinks that (1) the Pushkin's short stories have the syncretic style, using the speech of the others, irony, inter-text, multi-focuses, actualisation (that is the characteristics of contemporary prose), (2) the same that was made by Edgar Poe in American literature, Pushkin made in the russian literature, and (3) the contemporary structure of russian and European short story / novel traces back to the short stories of Pushkin.

Key words: Pushkin, «The Tales of the Late Ivan Petrovich Belkin», structure of contemporary russian and European short story / novel

1. Исторический и культурный контекст интерпретации творчества Пушкина

Постнаполеоновское романтическое осознание идентичности российского народа представляет собой первую попытку формирования мировоззрения децентрализованного гражданского общества и разрушения стабильности унитарного феодального и строго иерархичного устройства царской России. Осознание важности «общего Блага», развитие «гражданского романтизма» и «Sturm und Drang» декабристов способствовали усилению критического отношения к безусловной покорности бедных слоев населения. В Западной Европе гражданский «дух времени» привел к либерализации общественных отношений. В Восточной Европе, основной отличительной парадигмой которой была Россия в ее имперском варианте, возникают различные формы общественного интеллектуального сопротивления идейному и правящему центризму. Складывается новая культурная и творческая практика, частью которой становится «литература вымысла» или беллетристика как доминирующая модель «языкового искусства», соответствующая новому гражданскому обществу и национальному государству на подъеме. В Европе публикуются литературные произведения, в которых утверждается индивидуалистическое мировосприятие. Создаются предпосылки для популяризации индивидуализма как философской матрицы бунта, восстания и переворота. Это приводит к изменениям на исторической мизансцене: освобождается сценическое пространство для появления новых социально-культурных созвездий, для полицентричной интерпретации мира, для режиссеров нового общественного устройства, в том числе капиталистического. Сегодня, из исторической перспективы, все это, возможно, не кажется чем-то особо новаторским. Однако тот исторический момент (тридцатые годы XIX в.) сыграл важную роль в создании новой гражданской системы ценностей на местном, региональном и глобальном уровнях.

Стремление к пересмотру консервативных кодексов и к улучшению состояния общества является закономерным толчком развития. XX век создает социальную, философскую и дискурсивную основу для разных новых практик и методов управления (массами, малыми нациями / странами мира). Манипуляции с демократией, присущие глобализационным стратегиям конца XX - начала XXI в., не похожи на стремление к гражданским реформам и на революции века XIX. Недавняя история дает нам горький урок: идеалы одной эпохи, перемещаясь в другую эпоху, превращаются в заблуждение.

Общественные изменения в России, в отличие от Западной Европы, были лишены привкуса радикализма и театральности. Здесь монархия оставалась стабильной вплоть до начала XX в. Изменения правящего режима и всей системы осуществлялись не снаружи, а изнутри, самой системой. Это подтверждается тем, что с начала XIX в. в царской России носителями гражданского авангардизма являлись именно дворяне-интеллектуалы, т. е. представители

высших, а не низших социальных слоев. Осознание слабостей феодальной империи формируется как самосознание аристократии и дворянства и в первую очередь как реформаторское сознание части интеллектуальной, художественной и творческой аристократии.

1.1. Авангардный классик

Александр Сергеевич Пушкин (1799–1837) является наглядным примером свободолобивого и европейски образованного интеллигента, творца, писателя, аристократа и сибарита начала XIX в. Пушкин лавирует между индивидуализмом и сотрудничеством с официальной властью, с монархическим дискурсом, контролирующим умы, цензурирующим литературу, публично высказываемые мысли и политическую деятельность. Он в сложном, почти безвыходном положении. Уже в двадцатилетнем возрасте он познал тоску шестилетней ссылки («южной» и «северной»). Он на себе испытал, что такое изгнание, и не хотел опять становиться изгнанником. Он осознал, что либеральные политические взгляды, которые отражаются в его прозе и поэзии, делают его постоянным объектом наблюдения. Давление власти, однако, нередко мобилизует творческие личности, которые вопреки всем запретам достигают прекрасных результатов. Контроль за творчеством Пушкина ведется на высочайшем уровне (лично царь) и приводит поэта к внутренней самоцензуре. Такая модель «цензуры на высочайшем уровне» вызывает, в свою очередь, внутреннее сопротивление автора. Внешнее давление не отменяет, а, напротив, сублимирует потребность в свободе, направляя ее на разрушение границ эстетических. Внутреннее сопротивление развивает творческое воображение молодого писателя, ведет к совершенствованию им техники художественного выражения.

Пушкин обращается к гибридным жанрам (роман в стихах) как верному способу для обновления литературы, совершенствует свое поэтическое, драматургическое и повествовательное дарование. Инновации риторико-стилистического характера становятся проявлением глубокой потребности сохранить свободу выражения (вопреки ограничениям). В своих рассказах он, например, обращается к образной речи, что создает двойные миры, тонкий смысл, изящную маскировку (хотя сам он выступает за простоту, ясность и непосредственность в прозе). Используются такие семантические фигуры, как аллюзия и аллегория, ирония и гротеск, символическая и риторическая изысканность текста, повествовательный монтаж; можно говорить об определенном конструктивизме и метафикциональности его повестей, о повествовательной технике, тяготеющей к плюрализации образа рассказчика и многоплановости повествования, к полифонии и гетероглоссии.

Молчаливое эстетическое сопротивление, оказываемое Пушкиным цензуре в попытке спасти свою душу и свою внутреннюю целостность, ощущается в его коротких рассказах, опубликованных в замечательном небольшом сбор-

нике «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» (1831) и в более объемном антологическом рассказе-новелле «Пиковая дама» (1834). Мы остановимся в данном случае только на коротких рассказах, потому что пять историй из этого сборника, новеллистически объединенных предисловием вымышленного издателя, являются удачным примером того, как заранее заданные «рамки» могут способствовать достижению особо мощного стилистического выражения¹.

1.2. Стилистическая контекстуализация

«Повести покойного Ивана Петровича Белкина» – непретенциозное произведение, занимающее, на первый взгляд, скромное место в творчестве Пушкина, но именно оно утвердило автора как родоначальника жанра короткого рассказа. В «Повестях» Пушкин-классик предстает авангардистом, знаменую переломный момент в эволюции жанра рассказа и художественного вымысла. Приверженец традиций русской сказки и устных преданий, Пушкин создает синтез традиции и инноваций. Поэтике «послесредневекового периода общеевропейского литературного развития» [Мелетинский 2011: 118] свойственна «тенденция демифологизации и постепенного отхода от традиционных сюжетов...» Пушкин идет навстречу не только немецким романтикам, но и английским и французским индивидуалистически ориентированным романтикам, так что «архетипические образы и понятия у Пушкина присутствуют в крайне трансформированном виде, они очень сложны, индивидуализированы и иронично переосмыслены». Он ведет интертекстуальный и полемический диалог с общепринятыми мотивами, жанровыми и стилистическими формами как народной традиции, так и европейской художественной литературы. В **одних** рассказах актуализируются определенные архетипические темы (хаос и космос), а в других – определенные формы ритуала. Тема «метели», например, в одноименном рассказе из «Повестей Белкина», позволяет актуализировать архетип предкосмического хаоса и выразить «иррациональные импульсы в жизни и в истории»». На это указывают, во-первых Ю.М. Лотман [Лотман 1988: 25–29], а затем и Е. Мелетинский [Мелетинский 2011 (1994): 118–119]².

В «Повестях Белкина» индивидуальный подход Пушкина проявляется в ряде действий, которые модернизируют повествовательную ситуацию: скрытое присутствие автора; неоднократно опосредованная идентичность рассказчика, что, в свою очередь, позволяет создать композиционную конструкцию, обладающую иллюзией определенной последовательности повествования; романное обрамление рассказов, составляющих одно большое целое; ироничные реминисценции и аллюзии на современные культурные парадоксы; формирование у читателя устойчивого интереса, побуждающего

¹ Роль формы особенно устойчива в поэзии, больше всего в фиксированных жанрах, таких как сонет, хокку, дистих и катрен.

² «Гоголь, в отличие от Пушкина, обращается непосредственно к фольклору, мифу, героическому эпосу, что сближает Гоголя с исконными архетипическими традициями» [Мелетинский 2011: 121].

перечитывать текст; ревизионистское отношение к стилистическим и культурным клише. Как известно, эти рассказы были опубликованы анонимно (с инициалами Пушкина) в 1831 г. как повести, изданные А.П., а рассказанные «покойным Иваном Петровичем Белкиным». Они были написаны в сентябре и октябре 1830 г. во время пребывания Пушкина в деревне, когда он был полностью изолирован от общества, без соседей и связей с друзьями, и мог целиком посвятить себя творчеству. По этой причине некоторые рассказы были написаны быстро, в течение нескольких дней. В письме к Плетневу, отправленном осенью 1830 г. из новгородского имения Болдино, Пушкин с воодушевлением сообщает, что «пиши дома, сколько вздумается, никто не помешает» [Благой 1929] (цит. по Якобсону). Осень и одиночество в Болдине стимулировали творческий процесс, не сводимый лишь к «скорости» написания новых произведений: до 9 сентября 1830 г. закончен рассказ-гротеск «Гробовщик»; 14 сентября уже написан «Станционный смотритель»; до 20 сентября – рассказ «Барышня-крестьянка», а в октябре 1830 за неполные две недели написаны «Выстрел» и «Метель». Рассказ в неделю плюс другие тексты, появившиеся в этот период («Каменный гость» и др.).

Рассказы были опубликованы как часть из богатого рукописного наследия покойного молодого дворянина Ивана Петровича Белкина, которое сохранил один из его друзей, пожелавший остаться неизвестным, так что Пушкин взял на себя роль и ответственность издателя чужих текстов. В своем письме к Пушкину анонимный посредник издания повестей Белкина говорит, что все они были рассказаны Белкину другими людьми, таким образом, получается, что подлинный, оригинальный автор неизвестен. Можно сказать, что Белкин просто записал устные рассказы представителей народной среды, в значительной степени «правдивые»¹. Так наряду с многочисленными авторами и рассказчиками возникает еще и фольклорная, устная, карнавальная составляющая.

Все это позволило уничтожить разрыв, существующий между речью рассказчика из народа, речью регистратора, посредника, писателя-издателя и речью героев. По крайней мере, пять типов рассказчиков очерчиваются в процессе создания этих рассказов, причем все они так или иначе мистифицированы и защищены: недоступны, анонимны, умерли, забыты, скрыты. Известны только место и дата, когда написано письмо от «друга нашего автора». Даты пребывания Пушкина в селе Болдино предшествуют дате письма этого «друга автора»: рассказы написаны в течение сентября и октября, а вводное письмо в ноябре, вероятно тогда, когда Пушкин решил собрать эти повести в одно целое и объединить их общим фиктивным авторством.

¹ Прием симуляции косвенного рассказывания позже будут применять и другие русские авторы, а в теории литературы он станет популярным благодаря Генри Джеймсу и интерпретации его известного короткого романа «Поворот винта» (1909).

Рассказы в книге даны в следующем порядке: сначала идет паратекстуальная конструкция (псевдотекст в сочетании с вымышленными элементами), т. е. вступительная эпистолярная мемуарно-биографическая справка приятеля автора повестей – «От издателя» и краткий комментарий, подписанный инициалами А.П. (Александр Пушкин), затем следуют, как отдельные главы, пять рассказов-повестей: 1. «Выстрел», 2. «Метель», 3. «Гробовщик», 4. «Станционный смотритель» и, наконец, 5. «Барышня-крестьянка».

2. Интерпретативный перформанс

Сегодня закономерно ставить вопрос о роли Пушкина в модернизации жанра рассказа, рассматриваемой с точки зрения мировых, а не только русских тенденций. Поэтому мы постараемся таким образом интерпретировать рассказы Пушкина, чтобы очевидными стали присущие им отчужденная техника повествования и структура, «современная» нарративная идентичность (том, посвященный Пушкину, в серии *Short Story Criticism*, 1998). Современность рассказов Пушкина проявляется на разных уровнях: применение народной практики повествования, гибридизация стилистических, жанровых и языковых моделей, многоголосие повествования и создание особой картины мира; децентрализирующая роль рассказчика-драматурга; плюрализация и иронизация значений; чувствительность к текущей действительности; снятие эпической «ценностной дистанции»; риторические сегменты, с помощью которых читателя вводят в мир истории; среда, представленная в новом рассказе.

2.1. Теперь перейдем к истолкованию

1. В повести «Выстрел», – наверное, самом показательном рассказе Пушкина, – происходит отчуждение художественного мира рассказа с помощью полифонического повествования и приема иронии (изначально двусмысленной и двухголосной). Методы иронизации речи, сходные с сатирой и пародией [Уоллес 1987: 180], удваивают не только значение слова, но и значение контекста¹. Ирония устанавливает прямую связь между говорящим и слушателем, рассказчиком и читателем. Ирония контекстуализирует и автора / писателя, а также персонажей, участвующих в речевой ситуации, которая, однако, имеет характер деяния и действия, а не только изолированной фигуры значения.

«Выстрел» – это рассказ, в котором отражен паралогос одной из самых стереотипных, противоречивых и часто трагических ситуаций, характерных для эпохи Пушкина, – дуэли как формы защиты чести и удовлетворения эго. В этой истории осмысляется зловещая роль данного слова (обещания, клятвы), так что семантический этимон рассказа, помещенный в речевой акт

¹ История мести в «Выстреле» передана голосами двух повествователей: Белкина, выдуманного рассказчика, и Сильвио, бывшего гусарского полковника, главного героя рассказа, но взгляд на мир в нем мультиплицируется с помощью нюансов при фокусировке.

клятвы и обещания, генерирует не только историю (фабулу), но и дискурс (сюжет) рассказа. Дать клятву или обещание означает исполнить общественный акт искушения собственной морали. Внешне обычный речевой акт превращается в сложный этический акт, который вводит в игру и непосредственных актеров – участников дуэли, и их аудиторию, их семьи, общество, даже художественный контекст и сами произведения, инициированные топосом «дуэли». В данном случае незавершенная дуэль между Сильвио и «известной особой», молодым, богатым, образованным и харизматичным гусаром и, как выясняется впоследствии, графом, является основой для многолетнего навязчивого и мстительного желания вернуть выстрел, которое определяет, изменяя его, жизненный путь Сильвио, я бы даже сказала – придает смысл его существованию. Рассказ имплицитно подразумевает философскую максиму: навязчивые идеи моделируют смысл человеческого бытия. Стремление к мести является по преимуществу obsессией. Чувство уязвленного самолюбия и поправное *эго* подпитывают жажду мести, и она становится константой и доминантой жизни. При этом жизнь уходит на второй план, как тень, а на передний план выходят тщеславие, obsессивное желание отомстить. Интересно, что вся драма отмщения и дуэли превращается в свою противоположность – в невыносимую шутку, осмеивающую саму идею дуэли и мести. Как раз в тот момент, когда приходит очередь Сильвио стрелять в графа и получить шанс отомстить, что-то случается – и он отказывается стрелять, отказывается от того, чтобы поразить цель. Это «непопадание в цель» можно было бы считать причиной экзистенциального гротеска Сильвио. Этот гротеск, представленный как осознанное решение, становится параболой культуры, искушением высоких моральных принципов через сомнительные «низкие» импульсивные и парадные действия, содержащиеся в культурном клише и самом культе «дуэли».

В повести «Выстрел» Пушкин демистифицирует логику дуэли, и ему путем гротескно-ироничного перевертывания смысла удается намекнуть, что моральный принцип выше, чем принцип дуэли. Но чтобы осознать это, Сильвио необходима вся жизнь. Навязчивая идея осмысливается не потому, что она может осуществиться, а потому, что она маркирует жизнь (трагически), и потому, что она обнаруживает бессмысленность собственного существования, обычно в тот момент, когда уже слишком поздно что-либо менять. Рассказ «Выстрел» является пародией на культуру дуэли. Он показывает отсутствие высшего гуманистического смысла в акте дуэли вследствие избыточной морализации (дуэль как городской культ и ритуал), – смысла, находящегося по другую сторону этого акта, вне obsессии и того, что противоречит obsессии, в сознании того, что человеческая жизнь имеет большую ценность, чем голое тщеславие, которое порабощает людей во имя стереотипов культурной системы. Заключительный выстрел Сильвио, пришедшийся в холст над головой графа, представляет знак возможной и необходимой интеграции *эго* и личности, знак акта индивидуализации Сильвио, становяще-

гося параболой прощания с этой системой моральных ценностей и этой культурой. «Выстрел» символизирует несостоятельность, абсурдность некоторых моральных и культурных принципов, даже если они представляются важными, средообразующими и доминирующими в определенную эпоху. Последние слова Сильвио, пересказанные графом, воспринимаются как часть коллективной памяти, как предпосылка нового нравственного закона: «Не буду, я доволен: я видел твое смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно. Будешь меня помнить. Предаю тебя твоей совести». Мечь совершается не через акт *дуэль / выстрел*, но через символический выстрел – выстрел в совесть, выстрел, который напоминает, что честь защищают не путем убийства, а ранив совесть. Новая, раненая, уязвленная, травмированная совесть может породить новую культурную и этическую парадигму. Пушкин предрекает эту парадигму. В миг, когда приносится одна высшая идея, на сцену выходит другая. Жизнь приносится в жертву для рождения нового сознания, индивидуального и коллективного. Поэтому эффект шутки является временным. Существенным и длительным оказывается реформатирование сознания, и в итоге переосмысливается и пародируется эпохальная культурная одноактная пьеска «дуэль».

2. В рассказе «Метель» отражается слияние народного рассказчика, народной культуры и культуры царской России и передовой интеллигенции, увиденное глазами Пушкина; затем фольклорного, устного жанра волшебной сказки (байки, легенды) и нового жанра рассказа, а также ведется диалог между русским народом (его духом) и другими народами [Якобсон 1987: 207]. Даже с формальной точки зрения рассказ содержит элементы интертекстуальности и чужой речи – начиная с маркеров в эпиграфе к рассказу (цитата из стихотворения Жуковского), многочисленных пересказов, поговорок нравоучительного содержания, латинских изречений, мифологических аллюзий, заканчивая имплицитной игрой с жанром сказки.

Дискурс этого рассказа включает несколько неожиданных поворотов в развитии событий и их значения. Мария Гавриловна влюбляется в бедного прапорщика. Ее родители не разрешают ей выйти за него замуж, поэтому она решается на тайное венчание. В ночь свадьбы разыгрывается сильная метель. Ее избранник не сумел добраться ко времени бракосочетания в церковь, но зато туда прибыл его *суррогат*, случайный путник, который очутился в неизбежной и невозможной ситуации, притворившись, что он избранник Марии. Та венчается с ним, но потом видит, что произошла ошибка. Эта ошибка определяет жизни двух молодых людей. Они снова встречаются, не узнав друг друга, и влюбляются. Оба хотят пожениться, но существует препятствие: оба считают, что они уже состоят в браке с другим лицом. После многих перипетий, когда тайна раскрывается, история заканчивается счастливо, как в сказке. Повествование вначале ведется голосом вымышленного рассказчика Белкина, за которым скрывается Пушкин. Первая часть рассказа, которая заканчивается свадьбой и смешением идентичности, происходит на

фоне ярких, драматически напряженных описаний метели. В начале второй части появляются нарративные сигналы присутствия рассказчика и некоторой нарративной дистанции, которая представляет собой дискретную критическую дистанцию в восприятии событий / реальности¹. Описывается период после «ошибочной» свадьбы, когда Маша заболевает от чувства сожаления и вины и уже находится «у края гроба». Она живет мистифицированной памятью о первой любви: желанный Владимир погиб на русско-французской войне.

После войны, когда Маша переезжает с матерью в другую губернию, появляется отмеченный высокой наградой молодой гусарский полковник Бурмин. Маша влюбляется в него – он в нее. Напряжение длится до того момента, когда они оба чувствуют желание увенчать свою любовь браком, но остановлены мыслью, что это противоречит церковному закону. Драматическое напряжение разрешается в тот момент, когда они открывают тайну и понимают ошибку. На самом деле оказывается, что давнишняя «ошибочная» свадьба является на существенном эмоциональном и экзистенциальном уровне «истинной». То, что должно было быть причиной несчастья, превращается в повод для счастья. Как в хронотопе сказки, этот рассказ актуализирует архетип превратностей судьбы, ошибок и узнавания. Сказка, например, допускает драматические перипетии и релятивизацию пространственно-временных параметров, но не допускает трагедии. В сказке нет места трагическому. Таким образом, сложная ситуация должна разрешиться «счастливо». Этот схематизированный хронотоп и логос не лишают рассказ ни занимательности, ни оригинальности. Сказка служит только жанрово-стилистической и хронотопной моделью для вывода рассказа на двойной уровень. На этом уровне рассказ способен впитывать элементы народной традиции и памяти, но также допускает возможность отвечать на некоторые современные события исторического значения (война; послевоенный период; культурные стереотипы; новая культура, горизонты которой угадываются). Этот рассказ актуализирует архетип идентичности, вызвавший к жизни так много драм, трагедий, трагикомедий, пародий, преступлений, мистификаций, но и ряд счастливых событий.

Этот рассказ представляет собой целое эссе о культурно-исторических событиях в России начала XIX в. На полях сказочной истории написаны комментарии к культурным ценностям эпохи: «Георгиевский крест» – военный орден русской армии, культ женщины, культ любви, моральные предрассудки, социальные и семейные стереотипы, слияние христианской и народной морали. В одном месте рассказчик говорит с воодушевлением: «Женщины, русские женщины были тогда бесподобны. Обыкновенная холодность их исчезла. Восторг их был истинно упоителен, когда, встречая победителей, кричали они: ура!» Следовательно, имплицитно женщинам ставится в вину

¹ «Но возвратимся к добрым ненарадковским помещикам и посмотрим, что-то у них делается. А ничего».

то, что в довоенный период они были холодны и бесстрастны. Чувствительность выражается и в «интересе» к награжденным за воинские подвиги мужчинам и офицерам. В другом месте, где описывается «славное завершение» войны, иронично говорится о том, что при возвращении военнослужащих из чужих побежденных стран звучала музыка побежденных (французская, итальянская). В русский язык входят французские и немецкие выражения (лингвистический интертекст). Комментируется, с определенной ценностной дистанции, новый русский патриотизм, в том числе и любовь к царю. Как известно, в сказке нет места для актуальных критических реплик, характерных для эссе. Пушкин не пишет новую сказку, но на фоне сказки и ее хронотопа выстраивает рассказ, который открывается по-разному – и для широкого читателя, и для интеллигенции, и для правящих кругов. Он играет с ожиданиями читателя (включая цензора): иногда вводит его в заблуждение, иногда демистифицирует его.

3. *Гротеск.* «Гробовщик» создает лихорадочную онирическую среду, которая столь же убедительна, как и реальность. При чтении эта среда первоначально переживается как фантастическая, но потом, после семантического разреза, читатель попадает в реальный мир. Адриан (гробовщик) просыпается от ужасного пьяного сна, который он переживает как «реальность – внутри – реальности». Само пробуждение уже становится для него шоком. Рассказ, как можно заметить, структурирован рядом превращений и переходов из одного мира в другой, из одного места в другое, из одной реальности в другую, из рассказанной реальности в рассказанный сон, населенный духами умерших, которых спящий Гробовщик снабжал похоронными принадлежностями.

Этот рассказ актуализирует архетип магического, творящего свет Слова. Он напоминает, что слова имеют «магическую силу», что нельзя неосторожно и легко играть со Словом, ибо сказанное может осуществиться, пусть даже и во сне. Существует одна македонская, а может быть, общеславянская или общечеловеческая поговорка, которая гласит: «проклятие действует», поэтому будьте с ним осторожны. Рассказ исходит из предпосылки, что заклятие как «речевой акт» (Дж. Остин, Дж. Серл) и само по себе является формой прагмы, актообразованием и актодействием¹. Такой речевой акт влечет за собой определенные последствия, призывает и провоцирует сон осуществить то, что было на уме у человека, произнесшего заклятие (угроза, вызов, инвокация, гордыня, неповиновение). Рассказ показывает, что слова приводят к осуществлению самой неожиданной реальности. Слово вызывает событие, которое оно обозначает, пусть происходящее в душе, во сне, в воображении. Сознание обладает мощью демиурга. Оно частично приоткрывает вход бессознательного, языкового – предъязыковому, возможного – невозможному, и всё это появляется в «парадискурсивном» про-

¹ Martin Wallace [Wallace 1987: 182] считает, что еще Аристотель в Риторике (19.4) предвосхищает теорию речевых актов, которую постулируют Джон Остин (1962) и Джон Серл (1968) в XX в.

странстве сна в виде образов, видений, сказок, состояний, чувств, действий и чудесных событий, в которых так или иначе участвует / присутствует спящий. Если ты вызываешь души умерших в сознательном состоянии – бессознательное отправляет тебе души умерших. Невелика разница между полусознательным и полубессознательным. Сон стирает различия, которые выстраивает сознание. Сон сдвигает границы, созданные реальностью. Сон это как путешествие во времени, вход в гипнотическое метафизическое время, из которого мы выходим после пробуждения. Если нет пробуждения и перехода от бессознательного в сознательный мир, значит, мы не принадлежим этому миру, мы его покинули. Даже наиболее стабильные личности становятся неустойчивыми во сне. Как только сдвигается центр силы (из *Сознательного* в *Бессознательное*), как только делится сила владения (*Сознательное* и *Бессознательное*), тут же сдвигаются и границы субъекта и реальности. Пушкин показывает вход в констелляцию сна и его парадискурсивный порядок таким образом, что создает у читателя впечатление слияния с предыдущим, реалистичным событием. Гробовщик возвращается пьяным с праздника от соседа, входит во двор своего нового дома и видит, что дома его ждут фигуры мертвых, которых он пообещал, в духе черного юмора, пригласить на новоселье, чтобы отпраздновать с ними переезд в новый дом. Сцена с призраками смущает читателя, особенно того, чье сознание легко поддается внушению, склонного верить в парапсихологические и оккультные миры, у кого порог ожидания сенсублизован к движению в сторону *миметического – фантастического*. Эффект шока и слияния с фикцией значителен, что усиливает и обратный эффект при возвращении к реальности. Читатель возвращается в вымышленную «реальность» вместе с Адрианом, когда тот слышит голос своей работницы Аксиньи, – как голос разума: «Как ты заспался, батюшка, Адриан Прохорович». Этим вторжением вся предыдущая театральная сцена с призраками оформляется в онирическое видение, убедительно пережитое и убедительно рассказанное.

К сну Адриана, – к этой другой «реальности – в – нашей – реальности», к которой люди часто относятся как к чужой, а не собственной, – мы больше возвращаться не будем, хотя ясно, что этот сон мог быть темой интересного психоаналитического этюда о бессознательном и архетипе Другого – Тени, смерти, потустороннего, загробного мира. Скажем только, что этот рассказ является отголоском стойкого языческого сознания, которое как подавляемое, деградировавшее сознание проявляется в бессознательном (в снах, видениях, в некоторых ритуалах и мифических образах), прорываясь в пространство христианской культуры как весьма показательный след и как неясное, неразборчивое письмо, но все же *Письмо* (язык сна имеет свою собственную риторику, свой собственный код).

Пушкин, считавшийся человеком, в котором заметно «отсутствие набожности», будто читает интертекст подавленного дохристианского сознания, и следы дохристианства обнаруживаются в сознании авангардного художника и интеллектуала-христианина. Противоречия осложняют существование человека, но

без них мир бы не двигался вперед, тем более мир искусства. Именно благодаря формализации этой процедуры *противоречения* нарративных планов, что особенно отчетливо заметно при переходе от одного плана к другому (т. е. в момент, когда этот переход легитимизируется), А.С. Пушкин сумел провести модернизацию беллетристики *малых форм* в русской литературе (не важно, как мы ее назовем: рассказ, повесть, новелла или короткий рассказ).

4. *Голосом дистанцирующегося*, как бы беспристрастного, «справедливого» и аукториального рассказчика *отмечена входная рамка рассказа «Станционный смотритель»*. Эта рамка представляет собой комбинацию из риторических вопросов, эссеистического описания почтовых станций начала XIX в. и их смотрителей, морального наставления, апелляции к разуму, усталости от социальной инерции¹ и, наконец, «личного свидетельства», дополняющего критическую интерпретацию и ревизию незаслуженно негативного стереотипа станционного смотрителя. В этой повествовательной «рамке», написанной в убедительном тоне и занимающей целых две страницы (рассказ в целом – 14 страниц), сдобренной обращением к «любезным читателям», с которыми рассказчик «намерен побеседовать», выявляется личное отношение к судьбе почтовых служащих.

Воспоминание об одном из многих смотрителей, которых знал рассказчик, составляет центральную часть рассказа. Воспоминание разворачивается поэтапно, так что рассказ воспринимается и как работа памяти. Первый этап – очень личный и является приложением к повествовательной рамке «моего рассказа». Первая встреча со смотрителем Самсоном Выриным и его дочкой Дуней – Авдотьей Самсоновной – состоялась в 1816 году. Второй этап относится к возвращению рассказчика-свидетеля на ту же почтовую станцию через три года. Разница в описании станции огромна. Ничего не осталось от атмосферы красоты, живости, обаяния, радости; теперь перед нами запущенное, темное место, говорящее о скорой смерти. Третья часть – это личная трогательная история станционного смотрителя. В ней сообщается о «несчастье», которое постигло Самсона и его дочь. Один проезжий, молодой гусар (в черкесской шапке и военной шинели), соблазняет и увозит молодую Дуню в Петербург. Затем начинается история поисков Дуни в Петербурге, где она ведет совершенно иную жизнь, чем та, которую вела, живя с отцом в селе. Появляется описание девушек, обманом увезенных и потерявшихся в большом городе, роскошном и блудном, – описание, пронизанное социальным негодованием, несущее в себе черты современности (начала XIX в.). В этой части фокус направлен на «несчастную судьбу» станционного смотрителя, мечущегося между чувством горя и гнева, отчаяния и ярости. Здесь рассказ на первый план выводит актуальную проблему того времени – проституцию во всех ее вариантах. Затем следует еще один хронологический разворот действующего лица-рассказчика, когда

¹ Отвергая правило «чин чина почитай», рассказчик предлагает руководствоваться другим – «ум ума почитай» (вне зависимости от социального положения субъекта).

он спустя долгое время снова оказывается там, где была почтовая станция, но не находит ни ее следов, ни старого, уже покойного, зрителя. Он спрашивает местных жителей и от мальчика (Ваньки) узнает, что Дуня все еще жива, что она однажды приезжала, чтобы навестить могилу своего отца. Мальчик, чей рассказ мы теперь слушаем, со своей точки зрения описывает красивую богатую даму, которая путешествует «в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською».

В этой повести имеется несколько «рассказов в рассказе» и несколько голосов с разными точками зрения. Рассказчик объединяет эти фрагментарные повествования, но все же рассказ читается как *форма множественного числа*. Последняя выходная его рамка совсем лаконична, просто чтобы показать, что рассказчик утешен историей мальчика: «И я дал мальчишке пятак и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных».

История станционного зрителя встроена в историю рассказчика, а та, в свою очередь, помещена во входные и выходные рамки повествования, в которых (в соответствии с принятыми правилами) ощутимо присутствие автора. Эта история структурирована как «рассказ в рассказе», передается опосредованно через нескольких рассказчиков / несколько голосов, несколько интериоризаций и несколько фокализаций (точек зрения, осознаний), что влечет за собой появление разной речи различных субъектов / образов.

Такая ступенчатая конструкция вносит нюансы в специфику авторской и чужой речи, незаметно открывая рассказ для разноязычности и интертекстуальности (цитаты на чужом языке литературного происхождения, внутренние рассказы – цитаты из речи персонажей рассказа и мира рассказа, имплицитное цитирование текстов культурных стереотипов). Подобная открытость становится возможной благодаря посредничеству рассказчика самой истории, повышая степень достоверности, подчеркивая субъективность, а также реалистичность рассказа на всех уровнях повествования. Это дискурсивное посредничество создает условия для многократных семантических поворотов в рассказе, что отражается на его рецепции, определяет его воздействие на читателя и, в конечном счете, составляет «мир рассказа» (онтологический аспект литературы). В результате становится возможным не только определение различий, но и дистанцирование от чужих заявлений и чужого взгляда на мир; дистанцирование к тому же позволяет сформулировать точку зрения автора, эстетизированное толкование им русской действительности.

5. Рассказ «*Барышня-крестьянка*» уходит от схемы сказочности: здесь с помощью случайного фиктивного «маскарада» (вид карнавализации) усилена игровая сторона повествования; повторно вводится топос скрытой идентичности, но в ситуации, рассказанной с комической интонацией. Перед читателем двое соседей-помещиков, враждебно настроенных по отношению друг к другу. У одного («англомана» Ивана Петровича Берестова) есть дочь Лиза, или Бетси, а у другого (Григория Ивановича Муромского) сын Алексей. Случайно встретившись, молодые люди влюбляются друг в друга, но происхо-

дит театрализованная замена и ложное осознание идентичности. Зная о ссоре отца с соседом, Лиза решает познакомиться с Алексеем, представившись Акулиной, неграмотной дочерью кузнеца Василия, а тот называет себя камердинером молодого барина. История включает ряд смешных ситуаций, она опереточно игрива, расцвечена юмором и иронией, особенно в отношении имитации некоторых культурных стереотипов «инаковости» начала XIX в. (русские англофилы и франкофилы – примеры глорификации западных культур). После многих «карикатурных» эпизодов открывается истинная идентичность Лизы и устраняются препятствия к общению молодых героев.

И в этом рассказе обозначена точка зрения автора-повествователя (Белкина – Пушкина). В диалогах выявляются стереотипы общественных взглядов и критическая позиция рассказчика. Используется прием окарикатуривания некоторых культурных пороков в высших социальных слоях, чем обусловлен иронический тон повествования. Ситуационные повороты смонтированы динамично, кинематографически. Аукториальная ситуация поддерживается частыми комментариями автора и прямыми обращениями к читателю, причем на первый план выходит критическое отношение к провинциальному менталитету, но автор не скрывает и своего очарования провинцией, ее природой, просторами – и ее связью с исконными традициями. В таких фрагментах инициируется эссеистическая и ироничная интерпретация русской действительности, так называемой «варварской России», с точки зрения некоторых ее высоких моральных, эстетических и культурных ценностей (индивидуальность, самобытность женщины, ее естественность и красота, в отличие от искусственности женщин столиц). Рассказчик интимно разговаривает с читателями, обращается к ним прямо и косвенно как к «моим» читателям, к тому же *присваивает* образы действующих лиц (например, когда говорит «мой англоман»). Ирония кроется и во всех описаниях гувернантки «мадам Жаксон».

Некоторые комментарии – научные и намекают на определенные стереотипы цивилизованной Западной Европы. Здесь мы приведем несколько примеров: цитату из Жан-Поля, сравнение служанки Насти с наперсницами из французской трагедии (которые, кстати, не все одинаковы), частое употребление иностранных фраз в русской речи, представленных как вторжение иностранных языков и миров в аутентичный русский язык и мир. В XIX в. происходит более выраженная интерференция между европейскими культурами. Речь идет о новом культурном диалоге, смешивании и влиянии – чаще западноевропейских культур на восточноевропейские, чем наоборот. Создается не всегда удачный, но модный и претенциозный сплав «культуры в культуре». Устанавливается аристократическая гетероглоссия и некритическое отношение к западной языковой инаковости, а также и другие иронические аллюзии по отношению к русской идентичности, в отличие от западноевропейской инаковости; варварство против цивилизации, излишняя самокритичность и поверхностность в автоперцепции русской традиции, с одной

стороны, – отсутствие критического отношения к чужим культурным идентичностям, с другой.

3. Интерпретационный синтез

Пушкин заполняет пространство между унаследованными культурными и стилистическими канонами классицизма, современными конвенциями романтизма и предстоящими конвенциями реалистической эстетики. Или, как подчеркивает Е. Мелетинский, Пушкин «своим творчеством подводит итог развития западноевропейской литературы от эпохи Возрождения до романтизма и открывает путь русской литературной классике, закладывает основы ее поэтического языка в самом широком смысле этого слова, выходя за пределы его чисто стилистического уровня в сферу семантики, сюжетики, системы образов и идейных стереотипов» [Мелетинский 2011: 117–118]. Двойная открытость по отношению к разнородным матрицам – матрицам классицизма и романтизма, коллективного фольклорного разума и личной лингвистической, стилистической и гражданской восприимчивости – делают Пушкина ведущей фигурой русской литературы первой половины XIX в.

Авангардизм Пушкина проявляется не столько в его исключительности, сколько в его открытости к различным поэтикам. Может быть, поэтому некоторые критики отмечают его эклектичность, некоторые видят в нем «*homo universale*» (Александр Флакер), а другие рассматривают его как сторонника нового стилистического и идейного синкретизма [Лахман 1997]¹. Пушкин учится на классицистических образцах, пробует сентиментализм, архаизм, готику и романтизм и открыт реалистическим, комическим и гротескным формам². Его поэтика пограничная или гибридная, и поэтому он может быть признан «аватаром» (предшественником) модернизма.

Такая поэтическая, философская и психологическая матрица стимулирует интерес к Пушкину, вообще-то, прежде всего мастеру стиха, для которого «презренна» прозаическая речь, но который тем не менее решает попробовать свои силы и в традиционных прозаических жанрах, беллетристике: рассказе, повести, сказке, романе и историческом романе. Пушкин выводит короткую повествовательную беллетристику на авансцену русской литературы первой половины XIX в. как важную, а не второстепенную литературную форму. Рассказы Пушкина освобождаются от классицистических и сентименталистских конвенций, унаследованных от XVIII в. Повести Белкина –

¹ «За относительно короткий период творчества Пушкин сумел перепробовать, на свой лад, все эти школы (речь идет о сентиментализме, романтизме, реализме. – К.К.) и усовершенствовать их формы... Принимая во внимание то, что все важные течения мысли его времени конвергируют в его творчестве, Пушкин действительно полностью заслуживает того, чтобы называться классическим писателем», – говорит Р. Лахман [Лахман 1997: 192], – оставаясь в то же время «народным писателем».

² В большой новелле «Пиковая дама» (1834) Пушкин соединяет чувствительную готику с исторической, псевдоисторической и фальсифицированно-реалистической средой.

это «исходная модель» новой «сложной формы» жанра рассказа, ориентированная на реалистический канон, предвосхищающая модернистскую поэтику (метареференциальность, интертекстуальность, конструктивизм). Повести противопоставлены унаследованным повествовательным канонам и стилистическому автоматизму краткой прозы (short stories, short fiction, tales). Рассказы Пушкина предвещают хронотоп современной беллетристики: децентрированный, амбивалентный, подвижный, отчужденный, симулированный, гетероглосный. Встает вопрос: как это возможно?

В «инклюзивной» культуре, какой была русская до XIX в., такой подход соответствует полифоничному, гетероглосному и интертекстуальному кодированию прозы, драматургии и поэзии. Во-первых, как подчеркивает и Р. Лахман, «Пушкин представляет Россию как культурный контекст, в котором языческая и христианская культуры стоят рядом друг с другом» [Лахман 1997: 207]. Позже, зная об амбивалентности различий между классицизмом и романтизмом, Пушкин начинает «диалог между издателем и классическим автором» (письмо к Петру Вяземскому, апрель 1824), характерный для современной эпохи, и задумывает «Повести Белкина» как многократно опосредованное произведение – от друга рассказчика, от «издателя» и от автора.

Уже с таким нарративным модусом медиации Пушкин ставит авторскую и чужую речь в динамический диалог и освобождает повествование от строгого канона монофонии и центричной аукториальности. Диалог в рассказах Пушкина выстроен как вариант нарративной гетероглоссии и полифонии. Диалог является, по сути, основой для «двойного кодирования» повествования. Рассказы в этой книге в одно и то же время и автономные единицы и части большего целого. Это целое представляет собой новеллистический цикл повестей, объединенных симулированной и сложной фигурой рассказчика, – не так, как в ренессансной модели новеллы, – нарративным амбиентом, паратекстуальными техниками или топосом. Если согласиться с тем, что интертекстуальность является «экстернализированной памятью» (Лахман), то можно сказать, что память текста и коллективная культурная память находятся в постоянной (имманентной) связи. Литературный текст «как минимум дважды закодирован», когда он интертекстуально структурирован: «он ссылается на другой текст, и субъективирует эту ссылку на трансформацию» [Iser 1997: XIII]. Интертекстуально структурированный текст дистанцирован и критичен, в особенности если он ироничен, а у Пушкина текст чаще всего ироничен.

Ирония (черный юмор, гротеск, аллюзия, эзоповская аллегория) – это уже форма гетероглоссии и двуголосия. Она подразумевает синхронное существование двух «умов», разделенного сознания, двух точек зрения, двух напряженных, противоречивых и конфликтующих значений – между сказанным и аллюзивным значением. Р. Якобсон уже давно отказался от различия между «грамматическим значением и предметным отношением», «противоречием между словами и реальностью» [Якобсон 1978: 160], как и гротескным преобразованием фигуративного в реальное, аполитичного в политичное в произведениях

Пушкина. В рассказах Пушкина убрана «граница между миром знаков и миром предметов» [Якобсон 1978: 158] и устанавливается новое «безграничное» пространство гетероглоссии¹. Это пространство включает в себя «сверхъестественную амбиентацию рассказа», которая у Пушкина не только реплика влияния Гофмана, не простое отражение русской волшебной сказки, но и подлинное выражение потребности быть свободным автором, канализировать свою фрустрацию ради внешнего примирения с необходимостью цензуры, запретов и ограничений².

Пушкину в пяти рассказах удалось создать пять достаточно непохожих друг на друга повествовательных ситуаций, чтобы они могли запомниться как различные и обособленные, и в то же время похожих, чтобы можно было сделать выводы о новой поэтике рассказа как литературного жанра, входящего в «художественную литературу» как нечто относительно новое (после обновления в эпоху Возрождения через новеллистический опыт), предназначенное для широкой аудитории и средств массовой информации (газеты, журналы).

Пушкин понимает важность коллективной памяти и коллективного бессознательного. Он добивается чего-то вроде «бракосочетания» между памятью, бессознательным и сознательным. Исходя из **этого**, логично ожидать пересечения нескольких режимов повествования в одном: романтического, чувствительного к фантазмагоричному и ониричному; реалистического, ориентированного на новую реальность³ и заинтересованного в отмене ценностной дистанции эпоса, склонного к пересмотру клишированности нарратива / сюжета волшебной сказки, пересмотру временной анархии, типичной для сказки. В современной беллетристике границы немиметичности (фантастика) и миметичности (реалистичность) не настолько строги, поэтому создаются условия для появления конструктивизма, симулякризма, мистификаций, метатекста.

У Пушкина возникает интертекстуальная связь между традиционным народным повествованием и новым, что проявляется в присутствии фантазмагорического в структуре реалистического мира рассказа и о чем свидетельствует постоянное, я бы сказала, увлечение синхронистической логикой развития событий / вещей (что теоретически выводит на передний план аналитический психолог К.Г. Юнг; это традиционно для славянских народов, как, наверное, и многих других, но это недооценивается господствующим рационалистическим, редукционистским взглядом на мир). Дискурс рассказов

¹ Якобсон подчеркивает «автономный эстетический момент в деформации» доминантных художественных канонов (*Якобсон Р. О художественном реализме // Хрестоматия по теоретическому литературоведению / Сост. И. Чернов. Тарту, 1976. С. 63*), идет ли речь об отдалении от действительности или приближении к ней.

² Цензором Пушкина одно время был царь Николай I (1825–1855).

³ Как считает Милан Гюрчинов [Гюрчинов 2004: 15], с «Повестей Белкина» начинается аффирмация маленького забитого горожанина, из них родилась «Шинель» Гоголя, из этого же «семейства» и «Бедные люди» Достоевского, и маленький человек в рассказах Чехова.

Пушкина представляют синхронистически-нарративные события и даже сама повествовательная структура. Любое событие, языковое или экзистенциальное, влечет за собой определенную соответствующую «надпричинную» реакцию. В рассказах нет ничего случайного – все мотивировано и осмыслено. Народная вера в то, что в жизни нет ничего случайного, влечет за собой аналогию между жизнью и сказкой, как будто жизнь мастерски устроена неким невидимым автором. Кодированность жизни обычно, традиционно воспринимается как судьба, а кодированность сказок – как художественное мастерство. И в одно, и в другое вмешивается невидимый астральный Ум, одаренность, навязчивое желание быть чем-то, сделать что-то – что-то сотворить. Встречи сознательного и бессознательного ума, реального и архетипического содержания (мифические образы, языковые прагмы, коллективный разум, предания, обряды, верования) играют ключевую роль в художественном и вообще творческом акте. Писатель осознает эти встречи, участвует в них и согласует отношения на отрезке *сознательное / бессознательное, индивидуальное / коллективное*. Пушкин сумел превратить недискурсивное содержание в языковые образы и формы, осмыслить и рассказать их. Пушкин, по сути, указывал, что писателю необходимо черпать вдохновение не только из народной мудрости, не только из современной действительности, но и из «чаяний и надежд народа». Таким образом, он вел диалог не только с унаследованной мудростью, но и с метафизическим комплексом «коллективной надежды»¹.

Модернизация рассказа в русской литературе несет в себе элементы более масштабного литературного движения и культурного акта. Может быть, потому повествовательные творения Пушкина и Гоголя («петербургские повести») не могут рассматриваться изолированно и совершенно независимо друг от друга, хотя и те и другие аутентичны и непреходящи. Рассказы Пушкина были опубликованы в 1831 г., в том же самом году, что и первые рассказы молодого Николая Васильевича Гоголя (1809–1852) – «Вечера на хуторе близ Диканьки». Они являются увертюрой к тому, что усвершенствует Гоголь, – гротеску. В рассказах Пушкина есть и сюрреалистические, и реалистические, и гротескные элементы, которые у Гоголя стали доминирующими в его классических «петербургских повестях» (сборник «Арабески»), повестях «Нос» (1836) и «Шинель» (1842). Если Пушкин выделяется доминирующим поэтическим выражением – даже при создании романа и драмы (оставляя прочный отпечаток в европейской и мировой поэзии), то Гоголь выделяется прозаической речью, оставившей заметный след в европейской и мировой прозе. В этом смысле влияние прозы Гоголя на позднейших

¹ Приведу здесь одну цитату, взятую из эссе Владимира Петровича (2010) «Гоголь, женщины, религиозная жизнь и еще кое-что»: «В разговоре с друзьями Пушкин часто подчеркивал свою любимую идею “высокого призвания русского писателя”, но и необходимость непрерывного обучения, чтобы идти в ногу со временем, брать знания не только из книг, но и из жизни русского народа и его тысячелетней мудрости, из того, к чему этот народ стремится и на что надеется».

рассказчиков сильнее, чем влияние Пушкина: рецепция его новеллистической деятельности была не столь значительной или запоздалой¹.

Рассказ весьма чувствителен к социальным и культурным течениям эпохи. Рассказ, в сущности, предрасположен к быстрой реакции – за счет изменений в нарративной ситуации, повествовательном стиле и техниках рассказывания. Полифоническая емкость рассказа меньше, чем романа, но пренебрегать ею не следует. Это показывают рассказы Пушкина (1831) и Гоголя (1834, 1836 и написанные позднее). Синкретичный стиль Пушкина и гетероглоссия его краткой прозы (чужая речь, ирония, интертекст, многофокусность, метатекстуальность) вдохновляли раннего Достоевского, что отразилось в его современном, полифоническом и гетероглоссном романе. Романной полифонии, узаконенной романами Достоевского, предшествует полифония прозы Пушкина и Гоголя². Вывод, вытекающий из настоящего интерпретативного синтеза «Повестей Белкина» можно резюмировать в следующих основных соображениях: во-первых, рассказы Пушкина отличаются синкретичным стилем, предполагающим использование чужой речи, иронии, интертекста, многофокусности, актуализации, т. е. они наделены некоторыми признаками современной прозы; во-вторых, то, что сделал Эдгар По (Edgar Allan Poe, 1809–1849) в американской литературе, делает Пушкин в русской литературе, и, в-третьих, современная структура русского и европейского рассказа и романа «находятся в тайной связи» с краткой художественной прозой Пушкина.

Литература

Austin, J.L. (1962). *How To Do Things With Words*, 2nd Edition, ed. J.O. Urmson and M. Sbisá. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bayley, J. «Prose». In *Pushkin: A Comparative Commentary*, pp. 306–354. London: Cambridge University Press, 1971.

Благой Д. Социология творчества Пушкина. М., 1929.

Debreczeny, P. 1983. *The Other Pushkin: a Study of Alexander Pushkin's Prose Fictions* / – Stanford: Stanford University Press.

Ѓурчинов, М. 2004. «Хармонија во хаосот. Пушкин – човек – дело – пораки». *Хармонија во хаосот. Руска книжевна класика и модерна*. Скопје: Култура, сс. 7–19.

Jakobson, R. 1978 [1937]. «Kip u Puškinovoj simbolici», *Ogledi iz poetike*. Beograd: Prosveta, 127–168.

Iser, W. 1997. «The Epitome of Culture». Foreword in R. Lachmann, vii–xviii.

Lachmann, R. 1997 [1990]. *Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Лотман, Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.

¹ Различия в их рецепции на более глобальном уровне могли бы стать предметом другого исследования.

² Достоевский, Гоголь и Толстой указывают на то, что в своем раннем творчестве вдохновлялись рассказом Пушкина «Станционный смотритель».

Martin, W. 1987. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca and London: Cornell University Press.

May, Ch.E. 1995. *The Short Story. The Reality of Artifices*. New York: Twayne Publishers. University of Southern California.

Мелетински, Ј. 2011. «Трансформације архетипова у руској класичној књижевности». О књижевним архетиповима. Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књи-
жарница З. Стојановића.

Nestorović-Petrovski, Slavica i Gordana Vilotić. 1999. *Katalog. IZLOŽBA KNJIGA: DVA VEKA A. S. PUŠKINA*. Novi Sad: Biblioteka Filozofskog fakulteta.

Petrovic, V. 2010. «Gogolj, žene, versko proživljavanje i još po nešto».
[http://blog.b92.net/text/16357/Gogolj-zene-versko-prozivljavanje-i-jos-po-
nesto/](http://blog.b92.net/text/16357/Gogolj-zene-versko-prozivljavanje-i-jos-po-
nesto/)

Popović, Tanja prir. 1994. *Formalisti o Puškinu*. Prevod T. Popović. Beograd: Tersit.

Пушкин, А.С. 1986. Повестите на покојниот Иван Петрович Белкин. Скопје: Наша книга. Превод на Тања Урошевиќ.

Pushkin, Alexander. *Critical Essays in Short Story Criticism* 1998. Detroit: Gale Cengage.

Searle, J. (1969). *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Сведения об авторе:

Катица Кюлавкова

доктор филологии

профессор

академик

Македонская Академия наук и искусств

Katitsa Kyulavkova

PHD

Professor

academician

Macedonian Academy of Sciences and Arts

К.И. Долотин, В.В. Красных

**Экспериментальные исследования дискурса:
анализ информационных характеристик
и психолингвистическое портретирование**

Аннотация: В статье анализируется дискурс участников телепередачи «Закрытый показ», посвященной обсуждению кинофильма «Гадкие лебеди». В фокусе внимания находятся информационные характеристики дискурса и психолингвистическое портретирование участников дискуссии.

Abstract: Discourse of the TV-show «Zakrytyy pokaz» participants is analyzed in the given article. Discourse information characteristics and psycholinguistic mapping of the discussion participants are in focus.

Исследования дискурса приобрели в российской науке особую актуальность в конце XX в., при этом в фокусе внимания, как правило, находились различные институциональные, жанровые, ситуационные и проч. характеристики дискурса. Вместе с тем до сих пор крайне мало проводилось собственно экспериментальных исследований, в связи с чем представляется крайне своевременным предложить некоторые (уже апробированные и зарекомендовавшие себя) пути подобного изучения дискурса.

Первая часть данной статьи содержит результаты экспериментального исследования информационных характеристик дискурса на основе измерения длительности импульсов квазисегментных структур речи. Данное исследование представляет объективный метод анализа, являющийся современным инструментом для сравнения разных дискурсов.

Вторая часть статьи посвящена психолингвистическому портретированию участников коммуникации, позволяющему делать выводы относительно психо-эмоционального состояния коммуникантов, которое проявляется в их речевом (и шире – коммуникативном) поведении.