

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена»

На правах рукописи

Урусова Надежда Александровна

«Образ Петербурга в современном англоязычном биографическом
повествовании (лингвокультурологический и стилистический аспекты)»

Специальность: 5.9.6. Языки народов зарубежных стран
(германские языки)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук,
доцент
З. М. Чемодурова

Санкт-Петербург
2026

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. СОВРЕМЕННОЕ БИОГРАФИЧЕСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ КАК РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКОЙ КАРТИНЫ МИРА.....	15
1.1. Биофикциональное повествование как тип текста.....	15
1.1.1. Художественный текст как образная модель мира.....	15
1.1.2. Отличие биофикциональных повествований от смежных типов текста.....	17
1.1.3. Эстетика постмодернизма как творческая основа современного биографического повествования.....	23
1.2. Эпистемологические проблемы текстообразования: соотношение факта и вымысла в смысловой структуре биографического повествования.....	30
1.3. Пространственно-временная структура биофикционального повествования	39
Выводы по главе 1	45
ГЛАВА 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА.....	47
2.1. Образ города в художественном повествовании	47
2.1.1. Междисциплинарные исследования понятий ' <i>образ</i> ' и ' <i>художественный образ</i> '.	47
2.1.2. Локус «Город» как пространственный образ.....	57
2.1.3. Когнитивно-дискурсивные особенности моделирования художественного образа Петербурга (Petersburg) в биофикции.....	59
2.2. Изучение образа города с лингвокультурологических позиций.....	63
2.2.1. Образ русского города в англоязычном биофикциональном повествовании.....	63
2.2.2. Петербургский текст как универсальный прецедентный феномен в англоязычном биофикциональном повествовании.....	65
Выводы по Главе 2.....	69

ГЛАВА 3. ЯЗЫКОВОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ПЕТЕРБУРГА (PETERSBURG) В ТЕКСТАХ БИОФИКЦИОНАЛЬНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ.....	72
3.1. Фактографическая основа художественного образа Петербурга (Petersburg).....	72
3.1.1. Художественная картография Петербурга в англоязычных биофикциях.....	72
3.1.2. Историко-культурная основа художественного образа Петербурга (Petersburg).....	79
3.2. Авторское моделирование образа Петербурга.....	88
3.2.1. Петербург М. Брэдбери как локус призрачного великолепия и холода.....	88
3.2.2. Петербург Дж. Кутзее как локус смерти.....	107
3.2.3. Петербург Дж. Барнса как локус террора.....	131
3.2.4. Доминанты художественного образа Петербурга (Petersburg) в современном англоязычном биофикциональном повествовании.....	145
Выводы по Главе 3.....	149
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	152
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	159
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	176

Введение

Петербург относится к тем городам, которые занимают особое место в национальной символике, семиотике и культуре. Вокруг данного пространственного локуса с единой «мифопоэтической» доминантой сложился особый «петербургский текст» [Топоров, 2003], созданный классиками русской литературы. Произведения основоположников Петербургского текста (Пушкина, Гоголя, Достоевского) широко известны на Западе, что способствовало превращению Петербурга в одну из лингвокультурных доминант российской культуры.

Образ города Петербурга, представленный в современном англоязычном биографическом повествовании, моделируется на основе психических переживаний (зрительных, температурных, слуховых и других ощущениях), на духовном опыте автора [Арутюнова, 1999; Лотман, 2010; Топоров, 2003] и воспринимается не только как культурно специфичный [Болотина, 2010; Гальцова, 2011; Набилкина, 2014], но и эмоционально, экспрессивно и эстетически значимый объект [Арнольд, 2010]. В силу этого образ Петербурга в художественном тексте становится важным компонентом композиции, а используемые для его моделирования языковые средства отражают общую лингвокреативную стратегию автора, реализуемую в соответствии с индивидуально-авторской картиной мира.

В центре исследования – образ Петербурга (Petersburg), созданный англоязычными авторами в биографических повествованиях второй половины XX — начале XXI веков, местом действия которых и одним из ключевых факторов пространственно-временной организации текста является этот русский город. Выбор Петербурга не случаен: он относится к тем городам, которые занимают особое место в русско-центричном англоязычном дискурсе, и, обращаясь к «внешней» для английского языка (в терминологии В. В. Кабакчи [Кабакчи, 2018]) русской культуре, авторы отбирают такие

концептуальные элементы, которые, по их мнению, будут понятны англоязычному читателю.

Специфика современных англоязычных биографических повествований, созданных в эстетике постмодернизма, обусловлена намеренной игрой автора в семантическом поле «фикциональность/фактографичность», позволяющей «вплетать исторические факты в канву вымышленного повествования» [Чемодурова, 2018, с. 168]. Появившись в начале XX века как особый тип исторического романа, произведения, в семантике которых биографические и исторические факты искусно переплетаются с художественным вымыслом, получают всё большее распространение [Чемодурова, 2018; Gefen, 2007; Gibbons, 2017; Gudmundsdóttir, 2003; Lackey, 2017; Monluçon, Salha, 2007]. Авторы подобных биографических нарративов, определяемых в данном исследовании как биофикциональные повествования, достаточно вольно обращаются как с историческими событиями, биографическими данными и особенностями личности реального лица, так и с топографическими характеристиками репрезентируемого городского пространства.

Актуальность настоящего диссертационного исследования объясняется необходимостью комплексного рассмотрения, с использованием данных лингвокультурологии, интерлингвокультурологии, лингвистики текста и когнитивной стилистики, лингвокультурологических и стилистических аспектов художественного образа Петербурга (Petersburg) в современных англоязычных биофикциональных повествованиях, авторы которых намеренно проблематизируют достоверность предлагаемой истории жизни, размывая границы между фактографической реальностью и вымыслом. Актуальным также является изучение языковых средств, применяемых англоязычными авторами в процессе воссоздания исторической обстановки и географической локализации места действия, когда они обращаются к «внешней» (русской) культуре. Учет особенностей современной межкультурной коммуникативной ситуации позволяет утверждать, что

лингвистические средства, используемые в англоязычном тексте для моделирования художественного образа русского города, репрезентируют ценностное отношение англоязычного общества к русской культуре и, в том числе, актуализируют дискурс о цивилизационных различиях и границе между Россией и Европой.

Степень научной разработанности темы исследования.

Неоднозначная полидискурсивная природа современных англоязычных биографических повествований ставит перед исследователями таких произведений ряд сложных задач, одной из которых является определение конститутивных особенностей подобных текстов. Несмотря на достаточно большое количество лингвистических работ по этой проблеме [Киреева, 2011; Коньшина, 2001; Чемодурова, 2018; Buisine, 1991; Dion, 2007; Gudmundsdóttir, 2003; Hutcheon, 1980; Jefferson, 1990; Lackey, 2017; Latham, 2012; Momigliano, 1993; Monluçon, Salha, 2007; Parini, 1997; Puech, 2013] и др., в современной науке нет единого подхода к определению ингерентных свойств художественных биографических повествований как типа текста. Некоторые исследователи относят их к историографической метапрозе [Hutcheon, 1980], другие причисляют к биофикциям [Buisine, 1991; Lackey, 2017].

Зарождение теории образов связывают с античным понятием *‘мимесиса’* и учением Аристотеля об искусстве как художественном подражании жизни и о связанном с этим эстетическим удовольствием. Разные аспекты теории образов рассматривались в философии (Г. В. Ф. Гегель, Э. Кассирер, К. Леви-Строс, Ж.-Ж. Руссо), стилистике (В. В. Виноградов, И. В. Арнольд) и психологии (А. Н. Леонтьев, З. Фрейд, К. Г. Юнг). Однако, с возникновением во второй половине XX века когнитивного подхода в науке образ стал трактоваться как когнитивный феномен, основанный на процессах генерирования смысла и рецепции (Р. Солсо). В XXI веке исследование художественного образа продолжается в рамках когнитивной парадигмы как российскими (Н. Д. Арутюнова, С. Г. Воркачев, Е. В. Лозинская,

Ж. Н. Маслова, И. А. Тарасова), так и зарубежными учеными (G. Fauconnier, J. Grady, D. S. Miall, A. Richardson, P. Stockwell, R. Tsur, M. Turner).

Образ Петербурга, сложившийся в отечественной литературе, изучался с позиций семиотики В. Н. Топоровым [Топоров, 2003] и Ю. М. Лотманом [Лотман, 2010]. В рамках лингвокультурологии изучается городское пространство [Набилкина, 2014] и лингвокультурологический потенциал петербургской топонимии [Гальцова, 2011], а изучение языковых средств, используемых для моделирования образа Петербурга в англоязычных нехудожественных текстах, ориентированных на описание внешней (русской) культуры, происходит в русле теории межкультурной коммуникации (*интерлингвокультурологии* – термин В. В. Кабакчи) [Болотина, 2010]. В связи со сложной полидискурсивной природой современных англоязычных биографических повествований, построенных как гибрид документальных и художественных текстов, изучение механизмов языкового моделирования художественного образа города Петербурга (Petersburg) представляет собой междисциплинарное исследование в русле современных направлений двух смежных лингвистических дисциплин – интерлингвокультурологии и лингвистики текста и дискурса.

Объектом исследования является художественный образ города Петербурга (Petersburg) в англоязычном биографическом повествовании, определяемом в работе как биофикциональное повествование.

Предметом исследования выступают языковые средства, используемые англоязычными авторами биофикциональных повествований для моделирования художественного образа Петербурга (Petersburg).

Объект исследования диктует отбор **материала**. Из всего многообразия англоязычных биографических повествований эпохи постмодернизма в работе рассматриваются три произведения, опубликованные в период с 1994 по 2016, авторы которых обращаются к русскоязычной культуре и в своем тексте моделируют образ русского города – Санкт-Петербурга. Это роман Дж. Кутзее «The Master of Petersburg» о Ф. М. Достоевском, произведение

М. Брэдбери «To the Hermitage» о визите Д. Дидро в Россию времен Екатерины Великой и роман Дж. Барнса о Д. Д. Шостаковиче «The Noise of Time».

Целью диссертационного исследования является выявление механизмов языкового моделирования художественного образа Петербурга (Petersburg) в англоязычных биофикциональных повествованиях.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

1) проанализировать различные подходы к определению биофикционального повествования как типа текста и дать теоретическое обоснование термина *биофикция*;

2) выявить типологические признаки биофикционального повествования как типа текста;

3) разработать методику анализа образа инокультурного города в аутентичном англоязычном художественном тексте, ориентированном на описание «внешней» культуры;

4) дать определение термину *англоязычный петербургский дискурс* как одному из текстообразующих дискурсов в анализируемых биофикциональных повествованиях;

5) изучить роль лингвистических средств, вербализирующих русскокультурные реалии, в моделировании образа Петербурга (Petersburg) в англоязычном биофикциональном повествовании как тексте вторичной культурной ориентации;

6) выявить механизмы языкового моделирования художественного образа Петербурга (Petersburg) в биофикциональном повествовании, которые реализуют интерпретационную программу, закладываемую англоязычным автором в текст своего произведения.

Теоретическую и методологическую основу исследования составляют научные труды отечественных и зарубежных ученых по *межкультурной коммуникации и лингвокультурологии* (Н. Ф. Алефиренко, Е. В. Белоглазова, С. Г. Воркачев, Т. А. ван Дейк, В. В. Кабакчи), а также

лингвистике текста и дискурса (В. Н. Андреева, Т. И. Воронцова, И. Р. Гальперин, Е. А. Гончарова, А. Г. Гурочкина, М. Я. Дымарский, Ю. М. Лотман, Дж. Серль, В. Н. Топоров, З. Я. Тураева, М. Фуко, З. М. Чемодурова, В. Е. Чернявская, И. А. Щирова), включая: исследования по *наррататологии* (В. Н. Андреева, В. Шмид), работы, посвященные проблемам *фикциональности и теории возможных и невозможных миров* (В. Н. Андреева, Х. Вайнрих, В. Ю. Клейменова, Д. Льюис, З. М. Чемодурова, И. А. Щирова, F. Lavocat, В. McNale) и исследования по *интертекстуальности и интердискурсивности* (И. В. Арнольд, М. М. Бахтин, Е. В. Белоглазова, З. М. Чемодурова, В. Е. Чернявская, L. Hutcheon); *стилистике* (И. В. Арнольд, Е. Б. Борисова, В. В. Виноградов); *семиотике* (Н. Д. Арутюнова, Р. Барт, С. Г. Воркачев, Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров, У. Эко); *когнитивной лингвистике* (Н. Н. Болдырев, В. З. Демьянков, Е. С. Кубрякова, M. Turner), включая исследования по *теории концептуальной метафоры и концептуальной интеграции* (М. Джонсон, В. Ю. Клейменова, Дж. Лакофф, G. Fauconnier, J. Grady, M. Turner); *лексической семантике английского языка* (И. В. Арнольд, М. В. Никитин), в том числе по *топонимике* (В. А. Никонов, С. А. Питина); *литературоведению* (М. М. Бахтин, В. В. Виноградов, Д. С. Лихачев, В. И. Тюпа) и *когнитивной поэтике* (Е. В. Лозинская, Ж. Н. Маслова, И. А. Тарасова, D. S. Miall, A. Richardson, P. Stockwell, R. Tsur).

Междисциплинарный подход к изучению образа русского города в англоязычных биографических повествованиях определил выбор **методов исследования**, которое проводилось как с использованием *общенаучных методов исследования* (сравнительно-сопоставительный и гипотетико-дедуктивный методы), так и с привлечением *лингвистических методов* (метод опосредованного наблюдения и экстраполяции, дискурсивный, лингвокультурологический, дефиниционный, контекстуальный, семантический анализ), дополненные элементами когнитивного анализа и литературоведческого анализа. Для анализа фактического текстового

материала использовались также отдельные приемы интертекстуального анализа и стилистики декодирования.

Положения, выносимые на защиту:

1. Современное художественное биографическое повествование, определяемое в диссертационном исследовании как *биофикциональное повествование*, или сокращенно *биофикция*, представляет собой особый тип текста, объектом описания в котором является реальное биографируемое лицо, а структурно-семантическая модель текста характеризуется эксплицитной игрой с биографическими и фактографическими данными в семантическом поле «фактографичность/фикциональность».

2. К конститутивным свойствам биофикции как типа англоязычного биографического текста относятся а) игровые модификации категорий автора (субъекта) и персонажа (объекта), которые эксплицитно или имплицитно представлены смешением авто- и биографического модусов повествования; б) повествовательная фрагментарность, нарушающая хронологически-упорядоченную последовательность событий; в) эксплицитная фикциональность биографического повествования, акцентирующая асимметрию биографических данных и фикциональной реальности.

3. Англоязычный петербургский дискурс определяется в исследовании как совокупность тематически и лингвокультурологически связанных текстов на английском языке, объектом описания в которых является Petersburg (город Петербург) как лингвокультурная доминанта. Дискурсообразующим фактором для данного типа дискурса является использование английского языка для описания внешней (русской) культуры. На текстовом уровне оно представлено маркерами русскокультурной локализации текста – ксенонимами-русизмами, в частности, петербургскими урбанонимами и историко-культурными индексами. Концептуализация элементов русскокультурного контекста в англоязычном тексте осуществляется при помощи калькирования, гибридных образований и межкультурных аналогов.

4. Языковая репрезентация образа Петербурга в англоязычных биофикциональных текстах обусловлена актуализацией в англоязычном петербургском дискурсе семантических полей «климатические характеристики», «особенности ландшафта», «организация городского пространства», «экономико-социальные условия», «историческая значимость» и «духовно-культурный аспект». Различные механизмы языкового моделирования художественного образа Петербурга (Petersburg) определяют стилистическое своеобразие анализируемой лингвокультурной доминанты биофикционального повествования.

5. Созданный англоязычными авторами биофикциональных повествований образ Петербурга репрезентирует индивидуально-авторскую художественную картину мира, в которой моделирование ключевого локуса Petersburg обуславливает использование разнообразных маркеров интертекстуальности и интердискурсивности. Фактологическая основа изображаемого городского пространства творчески преобразуется авторами в биофикциональной картине мира, в которой наблюдаются как непроизвольные искажения, вызванные лингвокультурной дистанцией, так и намеренные авторские модификации.

Научная новизна работы определяется тем, что впервые анализ лингвокультурологических и стилистических аспектов образа Петербурга (Petersburg) проводится на материале современных англоязычных биографических повествований, типологические свойства которых ранее не изучались в отечественной лингвистике. Выявлены такие конститутивные свойства современного англоязычного биографического повествования как подчеркнутая фикциональность биографического повествования, интенциональная авторская игра с фактографическим материалом и смешение автобиографического и биографического дискурсов, которые позволяют выделить его в особый тип текста, который обозначается в работе термином *биофикциональное повествование (биофикция)*.

Новым является подход к изучению образа Петербурга в англоязычном повествовании, ориентированном на русскую культуру, с позиции интерлингвокультурологии. В работе предложена методика когнитивно-дискурсивного анализа художественных биографических текстов внешней культурной ориентации, направленная на выявление лингвистических средств, используемых для моделирования художественного образа инокультурного города, и на определение маркеров фактографичности и маркеров фикциональности в них. Обоснован и введен в научный оборот термин *англоязычный петербургский дискурс*, который является одним из текстообразующих дискурсов в рассматриваемых повествованиях.

Теоретическая значимость выполненного исследования заключается в дальнейшей разработке положений лингвостилистики, когнитивной поэтики и лингвокультурологии для выявления языковых средств моделирования образа города с позиций когнитивно-дискурсивной парадигмы: выявление специфики репрезентации русского города в англоязычном повествовании вносит вклад в разработку проблем концептуализации культуронимов «внешней культуры» в художественных текстах; выявление таких особенностей интерпретационной программы, закладываемой англоязычными авторами в свой текст, как «интердискурсивность» и «когнитивный диссонанс», расширяет проблемное поле лингвостилистики.

Теоретически значимым для лингвистики текста и текстотипологии является выявление и систематизация конститутивных свойств современных биографических повествований, что позволяет выделить их особую разновидность – биофикциональное повествование (биофикция).

Практическая значимость. Результаты исследования могут быть использованы при составлении спецкурсов и лекций по лингвистике текста и дискурса, текстотипологии, интерлингвокультурологии, межкультурной коммуникации, когнитивной поэтике, литературоведению, а также на семинарских занятиях по аналитическому чтению и зарубежной литературе. Предлагаемый подход может быть применен к определению конститутивных

свойств биофикциональных повествований, созданных на других языках. Предложенная методика анализа лингвистических средств создания художественного образа инокультурного города в художественном тексте внешней культурной ориентации, разработанная на материале английского языка, может быть использована для исследования художественных текстов на других языках.

Достоверность результатов проведенного исследования обеспечивается тщательным изучением и анализом теоретических работ по данной проблематике, а также последовательной внутренне непротиворечивой методикой, разработанной автором для анализа языковых средств, используемых англоязычными авторами при моделировании образа Петербурга в современном биофикциональном повествовании. Основные положения данной работы были выработаны и верифицированы с помощью соответствующих целей и задач исследования актуальных методов проведения лингвистических исследовательских работ.

Апробация результатов исследования. Основные положения, выводы и результаты исследования были апробированы на международных, российских и межвузовских научно-практических конференциях: Магия ИННО: лингвистика и лингводидактика в меняющейся системе координат (Москва, 2021 г.), Герценовские чтения: «Иностранные языки» (Санкт-Петербург, 2020, 2021, 2025 гг.), Всероссийская школа-семинар имени И. В. Арнольд «Язык. Текст. Коммуникация: проблемы и решения» (Санкт-Петербург, 2020 г.), конференция по когнитивной лингвистике «Язык и мышление в эпоху глобальных перемен» (Нижний Новгород, 2021 г.); в выступлениях на заседаниях кафедры английской филологии РГПУ им. А. И. Герцена, а также в выступлении на заседании научного семинара ИМЛИ «Канон и память в литературе. Типологические и сравнительно-сопоставительные аспекты» (Москва, 23 сентября 2021 г.).

Основные результаты исследования отражены в девяти публикациях общим объемом 3,98 п. л. (авторский вклад – 3,61 п. л.), в том числе пяти

статьях, напечатанных в рекомендованных Высшей аттестационной комиссией рецензируемых научных изданиях.

Объем и структура работы. Настоящее исследование состоит из введения, трех глав, сопровождающихся выводами, и заключения. Также в состав диссертации входит список литературы, с общим количеством 170 источников, включая 62 публикации на иностранных языках – английском и французском, – и списка использованных словарей (10 наименований), а также списка источников языкового материала. Также основной текст диссертации сопровождается приложением, предлагающим дополнительный иллюстративный текстовый материал. Общий объем диссертации составляет 186 страниц, из них 175 страниц составляет основное содержание работы и список использованной литературы.

ГЛАВА 1. Современное биографическое повествование как репрезентация индивидуально-авторской картины мира

1.1. Биофикциональное повествование как тип текста

1.1.1. Художественный текст как образная модель мира

Искусство представляет собой моделирующую деятельность, направленную на познание действительности, сопоставимую с научно-логическим и игровым моделированием. С одной стороны, художественные модели, как и научные, служат для познания мира. Ю. М. Лотман утверждает, что сложная многоуровневая и поликодовая структура художественного произведения определенным образом организует интеллект человека и позволяет передать такой объем информации о познаваемой действительности, который невозможно передать другими средствами [Лотман, 1998]. С другой стороны, не вызывает сомнений гносеологическое и психологическое сходство игры и искусства [Лотман, 1998; Никитин, 2003; Чемодурова, 2017]. Как средство познания игровая модель и художественная модель характеризуются осознанием условности, двойственного отношения, модусом «как если бы» [Чемодурова, 2017]. «Игровой принцип становится основой семантической организации» художественного текста [Лотман, 1998, с. 75], поскольку каждый его элемент и вся структура в целом включаются одновременно в несколько систем поведения, не отменяя друг друга, а выстраиваясь в систему взаимоотношений.

Важным для нашего исследования является мысль Ю. М. Лотмана, признанная многими учеными ([Воронцова, 2003; Тураева, 2009; Щирова, Гончарова, 2018] и др.), что художественное произведение, создавая модель конкретных вещей и явлений языком художественного текста, само является определенной моделью мира, воспроизводящей универсум в самых общих категориях [Лотман, 1998, с. 30, 60]. В лингвистических исследованиях

понятие '*модель мира*' используется в широком смысле, выступая как равнозначное таким выражениям как «картина мира», «видение мира».

В семиотике разные формы воплощения картины мира трактуются как особые языки и тексты на этих языках. Одним из таких воплощений является художественная картина мира, которая посредством всех видов искусств образно отражает реальную действительность в определенных локально-исторических диапазонах [Воронцова, 2003]. Познавая реально существующий мир, художник создает идеальный мир художественной действительности, наполненный индивидуальными образами, сочетающий отражение объективной реальности и субъективного восприятия. Художественный текст предстает как образная модель действительности, в которой сосуществуют и репрезентация предметного мира, и реализация творческого воображения, фантазии. Он тесно связан с культурным «мегаконтекстом» [Тураева, 2009, с. 16], отражая не только черты эстетической культуры своей эпохи, но создавая целостное представление о нравах и жизни определенной нации в определенный исторический период.

В современной науке текст рассматривается как «иерархическое единство высшего ранга, многомерное, многоаспектное и многофункциональное системное образование, сочетающее характеристики сложного знака и коммуникативного целого» [Щирова, Гончарова, 2018, с.34], что подтверждается преобладанием коммуникативных и когнитивных моделей текста ([ван Дейк, 2000; Кубрякова, 2004; Чернявская, 2013] и др.).

Релевантной для нашего исследования является интерпретационная модель текста, объединяющая понятия текста и дискурса, которую предложила В. А. Андреева, рассматривающая текст как материальный результат речевой деятельности его автора и обладающий скрытой дискурсивностью (процессуальностью), благодаря которой обеспечивается интерпретационная деятельность его потенциальных читателей [Андреева, 2019]. Взаимодействие автора и читателя, а также сигналы для его дешифровки, заложенные в свернутом виде в художественный текст,

позволяют трактовать его как «упакованную» вторичную коммуникацию [Дымарский, 2006], в результате которой текст превращается в «генератор смысла» [Лотман, 1998, с. 429]. Так как интерпретация рассматривается как интеракция автора и интерпретатора в поле текста, то и сам текст предстает как «свернутый или потенциальный дискурс» [Андреева, 2019, с. 38].

Художественный текст как упорядоченный лингвистический знаковый материал представляет собой «тело» литературного произведения [Тюпа, 2001, с. 18–19], являясь способом манифестации художественного произведения в культуре. В то же время поэтический текст является и пространственной манифестацией национального языка, при этом видоизменяя сложившуюся языковую норму и даже создавая свою собственную [Арнольд, 2019, с. 186]. Таким образом художественный текст представляет собой уникальный продукт художественного творчества, созданный автором из языковых единиц для передачи уникальных результатов своего познания действительности и привлекающий читателя силой своего эстетического воздействия.

1.1.2. Отличие биофикциональных повествований от смежных типов текста

Как известно, любое текстовое произведение представляет собой реализацию соответствующего типа текста, который определяется набором лингвистических и экстралингвистических характеристик. Анализируемые в нашем исследовании биографические (биофикциональные) повествования представляют собой разновидность литературного нарратива, определяемого как особая стратегия «текстообразующего освоения мира», которая представляет собой специфический, оформленный в виде вымысла способ презентации мира, в основе которой лежит некая история [Андреева, 2019, с.42]. Исследуя жанровую специфику постмодернистской литературы, Н. В. Киреева делает вывод, что «для ее создателей жанр становится в первую

очередь моделью рецепции» [Киреева, 2011, с. 12–13]. Это наблюдение справедливо и для биофикциональных повествований: существуют общеродовые различия между (художественной) биографией и художественной прозой, которые не всегда проявляются как внутренние свойства изучаемого типа текста, но отчетливо ощущаются при чтении заданными конвенциями и кодом восприятия [Gudmundsdóttir, 2003, с. 3; Jefferson, 1990, с. 109; Sheringham, 1993, с. 18]. Своеобразие биофикций, смешивающихся со смежными или даже несовместимыми типами текстов [de Man, 1984, с. 68], проявляется в особенном повествовании, объединяющем свойства биографических, исторических и художественных текстов.

В отечественном литературоведении А. А. Галич и Н. И. Кузнецов предлагали отличать биографическую прозу, понимая под ней беллетристику, от документально-биографической прозы, представляющей собой пограничную форму, появляющуюся на стыке научной и художественной литературы, основным признаком которой является документальность [Галич, 1984; Кузнецов, 1990]. Некоторые ученые называют эту форму традиционной биографией [Monluçon, Salha, 2007, с. 8]. Рассмотрим некоторые различия, позволяющие отделить биофикциональное повествование от смежных типов текста: документально-биографической прозы (биографии, авторизованной биографии, литературной (художественной) биографии) и биографической прозы (биографического романа).

В литературной энциклопедии О. В. Соболевская определяет биографию как «жанр жизнеописания», предполагающий «художественное или научное осмысление истории жизни личности, нацеленное на поиск и выявление истоков общественно значимой деятельности человека в его индивидуальном биографическом опыте» [ЛЭТП, 2001, с. 90], а британский словарь литературных терминов рассматривает ее как «художественную запись человеческой жизни» («the literary recording of people's lives») [RDLT, 2005, с. 33] (перевод наш – Н. У.). Ценностный центр биографии занимает историческая личность, вокруг которой «все предметы и моменты

объединяются во временное, пространственное и смысловое целое завершенного события жизни», а выбор жизненных событий ориентируется на ту значимость, которую они играют в судьбе данного человека [Бахтин, 2000, с. 31]. Сюжет строится в соответствии с хронологической последовательностью биографического времени (хотя допустимо и смещение хронотопа) и содержит «константные биографические ситуации»: родился – получил образование – женился – действовал (работал) – умер, – которые представляют собой исходную модель биографии как типа текста [Кузнецов, 1990, с. 11; Поэтика, 2008, с. 10].

К документальной литературе относится, по мнению Ю. И. Коньшиной, и авторизованная биография, в которой совмещаются черты научно-художественного стиля и публицистики. Авторизованная биография является разновидностью эпического повествования, отличаясь тем, что субъект речевой деятельности в ней не всегда выражается эксплицитно [Коньшина, 2001, с. 5]. Исследователь подчеркивает, что вследствие абсолютного антропоцентризма биографии как типа текста ведущей текстоорганизующей категорией является категория автора, в которую, вслед за И. Б. Руберт, она включает модальность, оценочность и экспрессивность [Коньшина, 2001, с. 8]. Напомним, что концептуальными носителями абсолютного антропоцентризма, ингерентного признака любого художественного текста, являются смысловые категории автора, персонажа и читателя [Щирова, Гончарова, 2018, с.196]. Категория автора (субъекта повествования) выражается эксплицитно прежде всего оценочными суждениями, а также в суждениях, анализирующих факты, организующих повествование или сообщающих информацию, в основе которой лежат личные знания биографа. Исследователь постмодернистской разновидности нехудожественной американской (авто)биографии Н. В. Киреева также признает категорию автора «жанровым ядром» текстов данного типа, отмечая, что, в отличие от традиционных (авто)биографических повествований, для текстов постмодернистской парадигмы характерны эксперименты как с

моделированием авторского «Я», так и с нарративной структурой, размывающими границы между различными типами текста. Эти эксперименты приводят к возрастанию интерпретативной активности читателя, который из фрагментированного повествования воссоздает образ автора [Киреева, 2011, с. 28–29]. Что касается категории персонажа, то и она подвергается значительным трансформациям в постмодернистских биографических повествованиях. Творческое преобразование автором биографических фактов оборачивается «мистификацией читателей при реконструкции биографического образа» [Чемодурова, 2018, с. 162].

В поле документально-художественной прозы попадает и так называемая литературная (художественная, беллетризованная) биография, автор которой вынужден прибегать к художественному вымыслу, чтобы заполнить лакуны в жизнеописании, вызванные отсутствием биографических источников соответствующего периода [Лотман, 1985]. Из приведенного краткого анализа видно, что все вышеперечисленные разновидности биографических произведений относятся к документальной литературе, т. к. в них подчеркивается документальность, фактографичность представленных данных и воссоздается реальный хронотоп.

Обратимся теперь к биографической прозе, т. е. художественному биографическому повествованию. Здесь стоит отметить, что сам термин *биографическая проза* (англ. *biographical fiction*, фр. *fiction biographique*) не имеет однозначной трактовки: он относится и к биографическим повествованиям о жизни вымышленного лица и к вымышленным биографиям реальных исторических фигур [Puech, 2013, с. 27; Dion, 2007, с. 281]. Интересную мысль мы находим у французских исследователей, которые определяют биографический роман как разновидность романной формы, построенной по правилам биографии [Madelénat, 1984, с. 30]. Иными словами, биографический роман – это рассказ о жизни *вымышленного* лица (курсив наш – Н. У.), подчиняющийся форме и конвенциям биографического типа текста [Monluçon, Salha, 2007, с. 8]. Хотя такой взгляд на биографический роман не

совсем совпадает с устоявшимся в отечественном литературоведении представлением, он, тем не менее, перекликается с тезисом Ю. М. Лотмана, что «биография неизвестного человека – тема для романиста» [Лотман, 1985, с. 228]. Такая трактовка биографического романа представляется очень плодотворной для нашего исследования. Ж.-Б. Пуеш предлагает использовать разные термины для обозначения разных типов биографической прозы: он использует определение «биографическая проза» (*fiction biographique*) для романной формы жизнеописания реального лица, а вымышленные биографии, созданные в постмодернистской форме пасташи, определяет как «фикциональная биография» (*biographie fictionnelle*), оставляя «биографический роман» для линейного биографического повествования о вымышленном персонаже [Puesch, 2013, с. 27-28].

А. Бюизин в 1991 г. представил термин *биофикция* [Buisine 1991], определяя ее как биографическую форму в контексте постмодернизма, в которой невозможна достоверная и исторически точная репрезентация героя биографии вследствие субъективности авторского взгляда, который неизбежно влияет на представление биографического субъекта. М. Лэтем в работе, посвященной четырем современным биографиям В. Вульф, подчеркивает, что в биофикции соединяются два мира: биография и вымысел (фикция) [Latham, 2012, с. 355]. Таким образом, в биофикции «характерный для романа (*novelistic*)» дискурс используется для репрезентации жизни исторического лица [Keener, 2001].

Все вышеперечисленные исследователи рассматривают биофикциональное повествование с позиции биографии, выдвигая на первый план цели, задачи и модели создания повествования, характерные для биографии. Противоположного подхода придерживается Дж. Парини, который считает, что в биофикциональном повествовании репрезентация биографических данных подчиняется авторскому замыслу и видению [Parini, 1997, с. 250]. М. Лаки также определяет биофикцию как художественное произведение, протагонист которого назван именем реальной исторической

фигуры [Laskey, 2017 (b), с. 3], настаивая на том, что авторы биофикций ставят своей целью создать художественное произведение, т. е. фикцию, а не реалистичную биографию [Laskey, 2016]. Основное отличие биофикций от других типов текста заключается в намеренном нарушении автором границ между историко-биографической реальностью и вымыслом, которое находит выражение в эксплицитной игровой модальности подобных текстов, игре в семантическом поле «фикциональность/фактографичность» [Чемодурова, 2018; Madelénat, 1984, с. 236; Monluçon, Salha, 2007, с. 16]. Фикциональность, которая определяет конвенции и практики, ассоциирующиеся с литературно-художественным творчеством [Андреева, 2019, с. 97–109; Клейменова, 2012, с. 281], становится одним из ингерентных свойств биофикционального повествования. Писатели используют нарративные литературные техники, чтобы рассказать историю, которая основана на жизни реальных людей. Художественная форма позволяет им свободнее обращаться с биографическим субстратом, чтобы выразить свое мировидение, репрезентированное смоделированным фикциональным миром. Таким образом, биофикциональное повествование отражает субъективный взгляд автора на мир.

В современной лингвистической и литературоведческой науке этот новый тип текста не имеет единого обозначения. Первоначально подобные биографические повествования относили к историографической метапрозе [Hutcheon, 1980], но постепенно с распространением произведений данного типа их всё чаще стали обозначать как трансгрессивные биографические повествования, литературный биографический нарратив, вымышленная/фикциональная/фиктивная биография (фр. *biographie imaginaire/ biographie fictionnelle*, англ. *fictional biography*), псевдо-биография или биографическая художественная проза (фр. *fiction biographique*, англ. *biographical fiction/ biofiction*, рус. вариант биофикш/ биофикция), также они иногда определяются как экзофикшн (фр. *exofiction* от «ex» — вовне, снаружи + «fiction» — вымысел) и *docufantasy* [Быстров, 2015; Чемодурова, 2018;

Lackey, 2016; Lis, 2014; Monluçon, Salha, 2007]. Учитывая тот факт, что когнитивной доминантой биофикциональных повествований является фикциональность, мы считаем нецелесообразным обозначать их термином *вымышленная биография*, подчеркивающим биографическую, т. е. фактографическую составляющую. Принимая во внимание, что в русском языке существует слово «фикция», одно из значений которого – «намеренно созданное, измышленное положение, построение, не соответствующее действительности и обычно используемое с какой-н. определенной целью» [ТСРЯ 1999], что полностью соответствует авторским экспериментам с биографическим материалом, мы считаем возможным использовать термин *биофикция* для обозначения данного типа текста.

1.1.3. Эстетика постмодернизма как творческая основа современного биографического повествования

В XX веке, на волне распространения идей постмодернизма, возникает особый тип художественных текстов, рассказывающих о судьбах реальных, чаще всего экстраординарных, людей и «проблематизирующих отношения между фактом и вымыслом» [Чемодурова, 2019, с. 53]. Приведем лишь несколько примеров: J. Parini «The Last Station» (1990) – художественное описание последнего года жизни Льва Толстого; M. Atwood «Alias Grace» (1996) – изображение Грейс Маркс, обвиненной в убийстве; M. Cunningham «The Hours» (1998) – художественное исследование творчества Вирджинии Вулф; Ch. Johnson «Dreamer» (1998) – роман, описывающий последние два года жизни Мартина Лютера Кинга-младшего; J. C. Oates «Blonde» (2000) – биографическое повествование о Мэрилин Монро, C. McCann «Dancer» (2003) – литературный портрет Рудольфа Нуреева; L. Olsen «Nietzsche's Kisses» (2006) – роман о последней ночи Фридриха Ницше – и другие.

Философской базой постмодернизма послужили идеи постструктурализма. Например, идеи деконструкции [Derrida, 1987] и

ризоматики, «культуры корневища», находят воплощение в таких свойствах постмодернистского текста как эклектичность, хаотичность и фрагментарность повествования. Фрагментарность может проявляться на разных уровнях художественного текста – композиционном, содержательно-тематическом, сюжетном, идейно-образном, жанровом, повествовательном, функционально-стилистическом, хронотопическом [Лушникова, Осадчая, 2021, с. 230]. Затрагивая повествовательную структуру текста, фрагментарность повествования усиливает неопределенность пространственных отношений и проявляется в виде коротких, часто структурно незавершенных текстовых сегментов, собранных в технике коллажа. По мнению некоторых исследователей, появление фрагментированного текста меняет наши представления о структурных признаках текстуальности – когезии и когерентности, – и связанных с ними представлениями о линейности текста, имеющего отмеченные начало и конец [Чернявская, 2013, с. 24].

Стоит заметить, однако, что Ю. М. Лотман неоднократно подчеркивал значимость для художественного повествования категорий «начала» и «конца», которые он считал «исходной точкой» для моделирования как времени, так и пространства [Лотман, 1998, с. 207–211, 423–436]. В то же время «отграниченность» текста оказывает особое воздействие на биографическое повествование. Моделируя биографию реальной исторической личности по законам сюжетно-нарративной структуры, автор создает дискретный текст, проецирующий понятия начала и конца на жизненный путь человека. Однако в художественном повествовании ход событий обрывается с последней буквой текста, и в воспринимающем сознании смерть главного героя ассоциируется с трагическим концом, даже если доподлинно известно, что исторический персонаж давно умер в реальном времени. Из-за того, что всякое дальнейшее действие исключается, печальное завершение сюжета проецируется на картину мира в целом. Если подобная проекция не согласуется с авторским замыслом, создатель художественного

повествования прибегает к разным приемам, чтобы избежать трагизма в финальном эпизоде: вынесение смерти протагониста за рамки основного текста повествования (Дж. Кутзее «The Master of Petersburg»), завершение повествования тем же событием, с которого оно начиналось, создавая кольцевой повтор (Дж. Барнс «The Noise of Time»), ироническое наложение современного и биографического временных пластов (М. Брэдли «To the Hermitage», см. Приложение, ТФ №5).

По нашему мнению, в текстах постмодерна фрагментарность является особой характеристикой текстообразующей категории связности, так как повествование часто предстает как набор относительно не связанных между собой фрагментов [Fokkema, 1984, с. 44]. Под фрагментом понимается участок, объединенный общностью места, временного контекста и состава участвующих лиц [Лушникова, Осадчая, 2021, с. 227]. Связующими элементами в подобном фрагментированном повествовании могут выступать повторы на разных уровнях, художественная деталь, присутствие одного и того же персонажа и др. Фрагментарность построения текста также характеризует и другие основные текстовые категории, в частности, членение, проявляясь «преобладанием полнозначных, самостоятельных предложений над сверхфразовыми единствами», и хронотоп, передавая «размытость художественного времени и пространства» [Тураева, 2009, с. 18]. Например, в биофикции Дж. Барнса «The Noise of Time», несмотря на формальное единство повествовательной перспективы, художественное пространство насчитывает около 230 фрагментов [Анцыферова, 2018, с. 72]. Некоторые из них состоят только из одного предложения, а фрагменты в рамках одной главки часто относятся к событиям разной хронологии или локализации.

С теорией деконструкции связаны и такие свойства постмодернистского текста как интертекстуальность и интердискурсивность.

Традиционно интертекстуальность (узкая концепция интертекстуальности [Чернявская, 2013, с. 82; Щирова, Гончарова, 2018, с.105]) понимается как маркированное заимствование элементов других

текстов, называемых интертекстуальными включениями. В широкой, или радикальной, модели интертекстуальность представляет собой особые диалогические отношения текстов, построенные на включении и видоизменении элементов других текстов. Такой взгляд на интертекстуальность связан с именами М. М. Бахтина, Ю. Кристевой (которая и ввела этот термин в научный оборот), Ю. М. Лотмана, Р. Барта, У. Эко и др. При таком подходе текст рассматривается как безграничный бесконечный интертекст и, таким образом, оказывается обращенным к дискурсу.

Интердискурсивность (принятая в отечественной лингвистике узкая концепция маркированной интердискурсивности, предложенная В. Е. Чернявской) понимается как взаимопроникновение различных типов дискурса, характеризующих разные области человеческого знания и практики, при котором особые формальные средства делают наложение дискурсов видимым для воспринимающего сознания. «При этом “шов” между дискурсами может приходиться как на поверхностный (языковой), так и глубинный (когнитивный) уровень дискурса» [Белоглазова, 2010, с. 360]. Художественные тексты, являясь «зоной авторских артикуляций различных дискурсов» [Андреева, 2019, с. 137], интердискурсивны и полидискурсивны по своей природе. Некоторые исследователи (Н. С. Олизько, З. М. Чемодурова) относят интердискурсивность к конститутивным свойствам постмодернистского текста, так как художественные тексты, созданные в эстетике постмодернизма, являются зоной «игрового пересечения <...> различных дискурсов» [Чемодурова, 2017, с. 32].

Здесь важно отметить отличие дискурса как совокупности тематически общих текстов от функционального стиля, который «ориентирован на обязательные модели языковой деятельности», отражающие «форму общественного сознания» [Чернявская, 2013, с. 119] и обусловленные спецификой условий коммуникации в определенных общественно значимых видах человеческой деятельности [Арнольд, 2010, с. 320]. В нашем исследовании мы опираемся на определение стиля Е. А. Гончаровой, и

рассматриваем его как «особый способ действий», применяемый речевым субъектом во время создания текста для достижения определенной когнитивно-коммуникативной цели [Щирова, Гончарова, 2018, с. 172].

Важное для эстетики постмодернизма понятие '*симуляционности*', которое означает замену действительности «самодостаточной манипуляцией знаками» [Маньковская, 2018, с. 200], манифестируется таким ингерентным свойством постмодернистского текста как игровая модальность, которая обеспечивается использованием стратегии инсценируемой интердискурсивности и экспликацией аксиологической авторской оценки [Чемодурова, 2017, с. 8, 12]. Стоит отметить, что игровая модальность тесно связана с авторской оценкой «фикционального парадокса»: осуществляя «притворную референцию» к людям и рассказывая о происходящих с ними событиях, автор создает вымышленный мир. В случае «реалистического или натуралистического вымысла», к которому, несомненно, относятся и биофикциональные повествования, автор перемешивает акты референции к реальным местам и событиям с актами с фиктивной референцией, позволяя читателям интерпретировать биофикцию «как расширение наших знаний о том, что существует на самом деле» [Серль, 1999, с. 45], вовлекая таким образом читателя в игру в семантическом поле «фактографичность/фикциональность».

Игровая модальность часто сочетается с таким свойством постмодернистского текста как ироничность, в основе которой лежит эстетическая паракатегория иронизма. Американский философ Р. Рорти связывает иронизм с осознанием случайности заданного порядка, языка, своего места в мире [Rorty, 1989], что приводит в литературе к творческому описанию и переписыванию жизни («*réécriture de la vie*») [Lis, 2014, с. 41–42]. Становление категории ироничности связано со взглядами У. Эко, который обратил внимание на возможность двойного кодирования, т. е. одновременного обращения к массовому и элитарному читателю, иронического переосмысления и коллажного цитирования классических

сюжетов, сочетания серьезности и занимательности [Эко, 2007]. Поскольку представления автора о предполагаемом адресате и моделирование автором процесса интерпретации текста соотносятся с категорией адресованности [Щирова, Гончарова, 2018, с. 115], это позволяет нам говорить об особой форме реализации данной категории в постмодернистском повествовании – двойной адресации, которая трактуется как намеренное обращение автора к двум адресатам: к одному, воспринимающему сообщение буквально, и к другому, способному почувствовать скрытый смысл и оценить иронию или даже мистификацию, заложенные в сообщении [Демьянков, 2011, с. 33]. В контексте биофикционального повествования автор обращается и к подготовленному читателю, знакомому с биографией, деятельностью и творчеством изображенного исторического лица, и к читателю, неосведомленному о жизни данной исторической фигуры.

Итак, некоторые исследователи постмодернизма [Киреева, 2011; Руднев, 2017; Чемодурова, 2017; Эко, 2007; Fokkema, 1984; Hutcheon, 1988; McNale, 1992] отмечают, что для постмодернистской парадигмы характерны «радикальное эпистемологическое и онтологическое сомнение», ироничное отношение и подчеркивание хаотичности современного мира, интертекстуальность и интердискурсивность, открытость и интерпретируемость, двухуровневая организация текста, рассчитанного одновременно на массового и элитарного читателя, игровая модальность и появление гибридных типов текста.

Одной из гибридных разновидностей художественного повествования, ставшей особенно популярной в конце XX-го – начале XXI-го веков, является вымышленное биографическое повествование, которое многие ученые [Чемодурова, 2018; Buisine, 1991; Lackey, 2017 (b) и др.] обозначают термином *биофикция*. Зародившись в поле постмодернистского дискурса, биофикция, или биофикциональное повествование, обладает такими типичными для постмодернистской поэтики чертами, как фрагментарность, размытость хронотопа, двойная адресация, игровая модальность, интертекстуальность и

интердискурсивность. Биофикция основывается на биографии реальной исторической фигуры, однако ведущей конститутивной особенностью данного типа художественного текста является намеренная игра с историко-биографическими фактами в семантическом поле «фактологичность/фикциональность», проявляющаяся разнообразными языковыми механизмами выражения авторской интенции [Клейменова, 2012, с. 281], интертекстуальности и интердискурсивности. Эксплицитная игровая модальность подчеркивает вымышленный характер предложенной читателю биографии и усиливает значимость фикциональности как сущностной характеристики подобных текстов [Чемодурова, 2018, с. 168], которая отражает тот факт, что «содержание литературно-художественного текста составляют вымышленные или фиктивные события (когнитивный или семантический аспект фикциональности)» [Андреева, 2019, с. 103].

Подводя некоторые итоги, можно сказать, что биофикции характеризуются следующим:

- 1) экспериментальными модификациями категории автора и персонажа, смешением авто- и биографического модусов повествования (об этом подробнее в Разделе 1.2);
- 2) фрагментарностью, проявляющейся на любом уровне биофикционального повествования;
- 3) двойной адресацией, реализующей постмодернистский принцип двойного кодирования;
- 4) интенциональной игрой в семантическом поле «фактографичность/фикциональность», предполагающей усиление игровой модальности за счет разнообразных механизмов выражения интертекстуальности и интердискурсивности, а также игрового использования лингвокультурных маркеров.

Таким образом, распространение в XX-м веке эстетических принципов постмодернизма привело к появлению нового типа художественных текстов, обладающих своими конститутивными особенностями. Биофикциональное

повествование представляет собой новую форму биографических повествований, воплощая принципы постмодернистской философии в литературных экспериментах, цель которых состоит не в воссоздании исторической и биографической достоверности, а в создании новой модели реальности, которая сможет изменить сознание читателей и подтолкнуть их к бесконечным «ментальным играм» [Чемодурова, 2018]. Подобная трансгрессия представляет значительную эвристическую ценность, как с эстетической, так и эпистемологической точек зрения.

1.2. Эпистемологические проблемы текстообразования: соотношение факта и вымысла в смысловой структуре биографического повествования

Одной из характерных особенностей биофикциональных повествований является творческое преобразование авторами биофикций биографических и исторических фактов, что заставляет нас обратиться к вопросу о степени и мере художественного домысла и вымысла в подобных текстах. В нашем исследовании мы опираемся на теоретические работы Б. Рассела и Дж. Серля, Д. Льюиса и Ж.-М. Шеффера, Х. Вайнриха и Ф. Лавока, Н. Д. Арутюновой и И. А. Щировой, В. Ю. Клейменовой и Л. Е. Муравьевой, а также А. А. Галича, Н. И. Кузнецова и Ю. И. Коньшиной, посвященные соотношению литературного вымысла и художественной правды, проблемам художественной референции и прагматических контекстов, достоверности и истинности в культуре и языке.

Проблема литературного вымысла волновала философов и филологов, начиная с Античности, которые для его изучения использовали различные категории – «мимесис», «референция», «правдоподобие». Поиск критериев вымышленности, которые позволяли бы определить тот или иной нарратив как вымышленный или фактический, привел к возникновению отдельной научной дисциплины – теории вымысла, выделившейся из нарратологии в 1980-х гг.

Некоторые исследователи полагали, что фактографичность или фикциональность определяются внутренними параметрами текста (Э. Ауэрбах, К. Гамбургер, Д. Кон), а другие, в частности Дж. Серль, настаивали на том, что вымысел не маркируется только языковыми текстовыми средствами (подробнее см. [Муравьева, 2018]). Ж.-М. Шеффер, сторонник прагматического подхода, выводит проблему вымысла из вербальной сферы в виртуальное пространство, связав его с понятием *'игры'*. По мнению французского философа, вымысел – это «соучастный игровой обман (*feintise ludique partagée*)» [Schaeffer, 1999]. Попутно заметим, что в современной теории вымысла под *fiction* понимается всё, что относится к области воображаемого.

Французская исследовательница Ф. Лавока, объединив для определения вымысла семантический, онтологический и прагматический подходы, предлагает трактовать его как «культурный, чаще всего неререференциальный артефакт, который в то же время содержит в себе элементы, отсылающие к реальному миру», а условием фикциональности называет гибридизацию вымысла и реальных фактов ([Lavocat, 2016, с. 4], цит. по [Муравьева, 2018]). Размывание границ между фактом и вымыслом, характерное для литературных практик второй половины XX-го в., исследовательница связывает с деконструкцией исторического дискурса, провозглашенной постмодернистами (Р. Барт, Х Уайт, П. Рикер, П. Вен). Однако, Лавока не соглашается с постмодернистским постулатом «вымысел без границ», противопоставляя ему свой подход к разграничению вымышленного и фактического, который она называет «умеренным дифференциализмом» [Lavocat, 2016].

Что касается соотношения вымышленной и реальной действительности в биофикциональных повествованиях, то, по мнению А. Джефферсон, биофикция основана на «обмане» или «вере», необходимых для того, чтобы сотворить «чудо» литературы, а биографические данные представляют собой не столько доказательство сознательности автора, сколько свидетельство того,

что «литература – это не вопрос правил <...>, а *примера*, не предмет теории, а *веры*» [Jefferson, 2007, с. 249] (перевод наш – Н.У.).

Описанная полемика заставляет по-новому взглянуть на эстетическую природу биофикционального повествования. Как известно, «эстетическое событие» текста опирается на художественный вымысел, который является результатом акта творческого познания действительности [Щирова, 2010, с. 75, 78]. Он демонстрирует лингвокреативность человеческого сознания, которая проявляется в способности создавать вымышленные ментальные миры, абстрагировавшись от объективного мира [Никитин, 2003].

Многие исследователи согласны с тем, что при установлении логического статуса биофикционального повествования следует избегать оппозиции «правда/ложь», а пользоваться категориями «знания» (*savoir*) или «правдоподобность» (*vérité*) [Monluçon, Salha, 2007, с. 24]. Статус художественного текста определяется не его конститутивными свойствами, а набором прагматических установок по отношению к нему со стороны автора и адресата [Льюис, 1999; Серль, 1999]. В этом контексте уместно вспомнить программную статью Х. Вайнриха «Лингвистика лжи», в которой он убедительно доказывает, что авторами художественных произведений «вымысел преподносится как вымысел», и сопровождается общепринятыми и понятными сигналами, указывающими на то, что «этот произнесенный или печатный текст – вымысел, а не истина» [Вайнрих, 1987, с. 85]. К паратекстуальным сигналам вымышленности анализируемых произведений относятся определение «роман» на обложке, а также признание М. Брэдбери в авторском предисловии, что его повествование является рассказом, а не документальной историей: «This is (I suppose) a story» [Bradbury, 2012, с. ххi].

Подчеркивая антропоцентричность знания, И. А. Щирова предлагает трактовать критерий «истинность» подвижно, связывая его с интенциональностью, которая является одним из конститутивных свойств текста, и стремлением автора поделиться с читателем своими сомнениями и поисками: «использование автором любых, самых причудливых фикций,

имеет своей целью привлечь внимание к “неузнаваемому”» [Щирова, 2010, с. 82–83]. Например, А. Момильяно замечает, что ожидания читателей от биографии отличаются от ожиданий, связанных с историческим текстом. Читатели хотят получить сведения о любовной или внутренней духовной жизни героя – сведения, которые никак не задокументированы и не могут быть верифицированы, что вынуждает писателя, чтобы сохранить свою аудиторию, обратиться к вымыслу [Momigliano, 1993, с. 86].

Авторы современных биофикциональных повествований «стремятся воссоздать другую правду, отличную от той, которую ищут биографы» [Lackey, 2017 (a), с. 9] (перевод наш – Н.У.). Создавая биофикции, писатели-постмодернисты проблематизируют «истинность» предлагаемой истории жизни, размывая границы между реальными событиями и их интерпретацией в «романизированном» нарративе ([Киреева, 2011, с. 18], и [Быстров, 2015, с. 231]), моделируя биографические факты так, чтобы изобразить объект своего повествования универсальным представителем человечества, превратив протагониста в некий обобщенный художественный символ. По меткому выражению Д. Виарта, художники слова, работающие с биографическим материалом, ищут новый путь «на границе реализма и символизма» [Viart, 2007, с. 39]. Например, биография Д. Д. Шостаковича нужна Дж. Барнсу, автору биофикции «The Noise of Time», как основа для создания нового художественного символа – художника, который выжил в условиях тоталитаризма [Lasdun, 2016]. Дж. М. Кутзее, автор биофикции «The Master of Petersburg», использует вымышленный эпизод из жизни Ф. М. Достоевского для размышления над волнующими его вопросами о природе творчества и роли творческой личности в истории [Чемодурова, 2019]. Вопросы жизни и смерти, судьбы и творческого наследия, а также того, как воспримут потомки созданные произведения, являются центральной темой биофикционального повествования М. Брэдбери о поездке Д. Дидро в Россию. Тот факт, что это последнее произведение писателя, написанное при жизни, заставляет

предположить, что изображенные в «To the Hermitage» мысли французского философа вербализируют размышления самого Брэдбери.

Помимо удовлетворения эстетических потребностей человека, биофикциональные повествования имеют и эвристическое значение. Как отмечают исследователи, основой вымысла может быть и стремление объяснить неизвестное, закрыть лакуны в человеческих знаниях [Щирова, 2010, с. 74–75]. Автор вынужден прибегнуть к воображению и перевоплощению, чтобы искусно отобразить биографические детали, создать свою уникальную картину возможного мира. В связи с этим биофикциональные повествования можно рассматривать как одну из форм эпистемологического чтения, а представленную в них «правду» – как характерную для литературы. Используя пародию, иронию, литературную критику, авторы предлагают читателям свою рефлексия о границах чистого знания, в том числе и знания биографического [Monluçon, Salha, 2007, с. 24].

Эвристическая функция биофикциональных повествований проявляется также в том, что они демонстрируют не «эпистемологический нигилизм», а творчески-игровое преломление постмодернистской теории панфикционализма, которая заявляет о фикциональной природе самой действительности, утверждая, что «всё есть вымысел». А. Гефен так определяет связь современных биографических повествований с панфикциональностью постмодернизма: «Процессы конструирования фигуры автора из существующего культурного мифа заставляют нас воспринимать всю реальность как вымысел» [Gefen, 2007, с. 63].

Устанавливая степень правдоподобия созданного в биофикциональном повествовании мира внетекстовой реальности, ученые приходят к выводу, что подобные тексты содержат определенные элементы, которые подтверждаются научными исследованиями [Monluçon, Salha, 2007, с. 26]. Опора на задокументированный факт нужна писателю для того, чтобы «уверить своего читателя в подлинности происходящих событий» [Галич, 1984, с. 42]. Вымысел, основанный на авторской интуиции, также помогает достичь

правдоподобия: оказывая воздействие на реальность, или даже продуцируя реальность, он заставляет читателя поверить в достоверность жизненной истории, которая эксплицитно маркируется как вымышленная [Monluçon, Salha, 2007, с. 26]. Понятие '*правдоподобие*' как «изоморфизм и изофункциональность» фикционального мира и внетекстовой реальности [Клейменова, 2015, с. 8] отличается от понятия '*достоверность*', связанного с соответствием текстового содержания энциклопедическим фактам реального мира или «фикциональной энциклопедии» [там же, с. 26].

Биофикциональное повествование, конститутивной особенностью которого является эксплицитное подчеркивание вымышленности, свидетельствует, что не существует однозначной оппозиции «реальность/вымысел», так как любой художественный текст – это один из возможных референциальных миров. «Градус» достоверности определяется «степенью удаленности» фикционального мира от внетекстовой реальности [Клейменова, 2015, с. 29], и биофикция «предъявляет повышенные требования к интерпретационным компетенциям коммуникантов» [Клепикова, 2021, с. 48], так как читатели должны сами оценить степень «достоверности»-«недостоверности» представленных биографических данных.

Воспринимая и интерпретируя закономерности реального мира, автор художественного произведения находит свой оригинальный способ моделирования действительности, преобразуя существующий мир в образное «инобытие» [Лотман, 1998, с. 277]. Однако, как отмечает И. А. Щирова, субъективность писательского восприятия «ограничена рамками объективной действительности, которой принадлежит творческий субъект», и фантазия автора наделена «*не более чем правом выбора* из присущего объективному (вещному) миру инвентаря свойств, которые она и использует для конструирования фикционального мира» [Щирова, Гончарова, 2018, с.137]. «Точкой отсчета» для всех вымышленных миров является мир первичной действительности и его «коррелят в сознании» – базисный ментальный мир [Никитин, 2003, с. 246].

Уникальное индивидуально-авторское сознание воплощается в отборе и аранжировке элементов содержания, а также в выборе используемых языковых и образных средств. В частности, на создаваемое биофикциональное повествование оказывает влияние нарративность мышления автора. Это влияние проявляется в стремлении представить «недискретный поток событий» в виде дискретных сюжетных единиц [Лотман, 2010, с. 296]. Следовательно, используемая автором биофикции нарративная структура вследствие своей пространственно-временной категоризации оказывает значительное влияние на придание осмысленности жизненным событиям и установление их причинно-следственных связей [Gudmundsdóttir, 2003]. Точка зрения как «образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий» [Шмид, 2003, с. 121] оказывает существенное влияние на художественную трансформацию писателем исходного биографического материала. Как поясняет Х. Уайт, расположить реальные события в сюжетно-повествовательной последовательности — значит создать образ («trope») этих событий [White, 1989, с. 27].

Известно, что художественная картина мира обладает национальной детерминированностью [Воронцова, 2003, с. 3]. Обращаясь к описанию неродной, «внешней» для него культуры, англоязычный автор пытается смоделировать в художественном тексте инокультурную, «чужую» национальную картину мира. Однако художественная рецепция инокультурного «неизбежно обнаруживает пределы возможностей понимания со стороны “другого”, обусловленные национальной ментальностью воспринимающего» [Теличко, 2017, с. 95]. Так, «английские критики <...> обращают пристальное внимание на национальную специфику биофикции Дж. Барнса «The Noise of Time», пытаясь проанализировать, насколько британское происхождение Барнса влияет на его репрезентацию советской действительности [Lasdun, 2016]. Шостакович предстает как “типичный, застегнутый на все пуговицы Ленинградец (*typical buttoned-up* <...>

Leningrader)” [Barnes, 2016, с. 12], хотя, по мнению некоторых исследователей, он больше похож на англичанина» [Урусова, Чемодурова, 2020 (а), с. 90], которого случайно забросило в чуждый ему русский «хаосмос» [Теличко, 2017, с. 103].

До сих пор мы говорили о познании, направленном на внешний мир. В то же время автор художественного текста выступает как познающий, так и самопознающий субъект (В. И. Тюпа), что особенно справедливо для современных биофикциональных повествований. Создавая художественную модель биографии реального исторического лица, автор пытается определить свое место в мире, найти свой смысл жизни, познать истину и самого себя, а моделируемая в художественном тексте «истина» биографируемого персонажа определяется авторской интенцией, мироосмыслением и творческим воображением [Щирова, 2010].

XX век связан с переосмыслением проблем самоидентификации и определения личной идентичности. В результате распространения философии постмодернизма пересматривается позиция субъекта, возникает «бессубъектная» философия, отразившаяся в идеях о «смерти автора» (М. Фуко, Р. Барт). Постмодернистские тексты характеризуются усложненной авторской рефлексией, экспериментальными реконструкциями своего прошлого и своего «Я». Соответственно и «инсценировка» личности «Другого» в биофикциональном повествовании отражает лишь то, как автор «переживает свое существование в мире» [Андреева, 2019, с. 152]. Некоторые исследователи утверждают, что современная концепция идентичности смешивает реальность и воображение, создавая потрясающую и запутанную фикцию [Martuscelli, 2002, с. 369–370], и объединяет различные гетерогенные модели: познание себя происходит через акт повествования (нарративная идентичность П. Рикера), которое базируется как на фактической истории, так и на вымысле [Ricoeur, 1990, с. 138]. Таким образом современная идентичность представляет собой фрагменты воспоминаний, которые побуждают

«припоминание» («je me souviens») на стыке индивидуальной памяти, социальной памяти и коллективной памяти [Gefen, 2007, с. 65].

Конструирование идентичности, происходящее через взаимоотношение двух или нескольких связанных между собой субъектов, обязательно предполагает наличие «Другого». Как писал М. М. Бахтин, познавая свое «Я», человек отграничивает себя от «Другого» [Бахтин, 2000, с. 64–65]. Однако в биофикциональном повествовании, относящемся к постмодернистской парадигме, происходит не просто взаимоотношение двух субъектов, биографа и биографируемого, а смешение границ между познающим «Я» и познаваемым «Другим» [Monluçon, Salha, 2007, с. 11].

Для интерпретации взаимоотношения между биографом и биографируемым Д. Виарт предлагает использовать формулу «скажи мне, *кто* твой друг», подразумевая, что при моделировании другого «Я» происходит проекция желаемого в создаваемое пространство авторской фантазии [Viart, 2001 (a)]. Биографическое повествование является результатом авторской селекции, тщательного отбора биографического материала и тех биографем, которые соответствуют авторскому замыслу по реконструкции «Другого». Биография – это некая гносеологическая синекдоха, когда *часть* или части биографической жизни репрезентируют *целую* жизнь. Вследствие ингерентной селективности биографического повествования становится «невозможно отграничить биографию от автобиографии» [Momigliano, 1993, с. 25]. Изучая идентичность биографа и биографируемого, А. Гёфен приходит к выводу, что современные биофикциональные повествования являются одной из форм автобиографии [Gefen, 2007, с. 66–67]. Здесь уместно вспомнить и геометрическую метафору, предложенную Д. Виартом, который сравнивал трансгенерическое пространство вымышленной биографии с пятигранником, вершинами которого являются поэзия, художественная проза, эссе, биография и автобиография [Viart, 2001 (b), с. 338].

Биофикции, представляющие собой «сложнейшее преломление авторской субъективности в повествовании» [Чемодурова, 2019, с. 54],

позволили некоторым исследователям выдвинуть тезис о том, что *любое* повествование является автобиографическим [Чемодурова, 2019, de Man, 1984]. Более того, биофикциональные повествования, характеризующиеся эксплицитной фикциональностью и субъективностью, позволяют говорить о возвращении автора как субъекта повествования [Monluçon, Salha, 2007, с. 11], так как именно внеположенный тексту, или «вненаходимый» (М. М. Бахтин), автор определяет общую повествовательную стратегию, контролируя взаимодействие «Я» повествователя (биографа) и «Я» повествуемого (биографируемого) [Андреева, 2019, с. 152]. Таким образом, мы приходим к выводу, что «авторы биофикций используют жизнь конкретного исторического лица для конструирования своей собственной картины мира» [Урусова, Чемодурова, 2020 (а), с. 84], намеренно играя в семантическом поле «фактологичность/фикциональность».

1.3. Пространственно-временная структура биофикционального повествования

Одной из доминант картины мира той или иной культуры является пространственная модель универсума, которая воспроизводит пространственный облик объектного мира. Пространственное моделирование является неотъемлемым элементом когнитивной деятельности человека, так как сознание человека и общественное сознание (культура) развиваются в пространстве и мыслят пространственными категориями [Лакофф, Джонсон, 2004, с. 35–45]. Соответственно, индивидуальная пространственная картина мира автора литературного произведения воплощается в художественном тексте, в то время как само художественное произведение представляется отграниченным пространством, отражающим бесконечный внешний по отношению к произведению мир [Лотман, 1998, с.211-212].

Художественное пространство литературного текста характеризуется определенной иконичностью, которая объясняется зрительным восприятием

мира человеком [Лотман, 1998; Тюпа, 2001; Langendonck, 2007]. Когнитологи подтверждают решающую роль зрительного восприятия при становлении человека и отмечают, что в ходе эволюции у человека сформировались две, действующие параллельно и симультанно, системы визуального восприятия мира – ЧТО-система и ГДЕ-система. «Первая служит распознаванию и идентификации объектов в поле зрения на основе принципа противопоставления ФИГУРА – ФОН, а вторая отвечает за «дифференциацию МЕСТА предмета НАПРАВЛЕНИЮ его движения» [Кубрякова, 2000, с. 88]. Перцептуальное различие «ФИГУРА – ФОН», которое является автоматическим и обязательным при любом восприятии [КСКТ 1996, с. 186], играет важную роль при моделировании художественного пространства и выдвигании определенной части текста на передний план (англ. foregrounding) [Gavins, 2003; Stockwell, 2002, с.15]. Так, расположение фигуры перед фоном при языковом моделировании художественного пространства создает «объемное изображение с разворачивающейся перспективой», а при помощи обозначения отношений между фигурой и фоном передается динамика пространства [Двинина, 2014, с. 48–49]. В. Н. Топоров говорит также о связи образа пространства с перцептивно-моторной деятельностью человека, о глубинной зависимости между душевно-телесными особенностями автора и созданным им художественным пространством текста [Топоров, 1983, с. 246–258].

Вышеизложенные точки зрения подтверждаются выработанным когнитивной наукой представлением о телесной основе (embodiment) человеческого сознания [Johnson, 1987; Richardson, 2004]. Когнитологи убедительно доказали, что в основе концептуальной системы лежат простые пространственные категории, названные М. Джонсоном образами-схемами (image schemas, image-shemata) [Лакофф, Джонсон, 2004, с. 93; Johnson, 1987, с.29], которые сложились на основе повседневного процесса предметного взаимодействия человека с внешней средой. Хотя некоторые ученые ставят под сомнение первичность пространственной категоризации по отношению к

концептуальной категоризации [Zlatev, 2007, с. 319], в рамках нашего исследования мы будем придерживаться концепции, предложенной Дж. Лакоффом и М. Джонсоном. Подобным образом пространственному моделированию поддаются и абстрактные, не имеющие физических пространственных характеристик, понятия. Такие пространственные отношения как «центр-периферия», «близкий-далекий», «высокий-низкий», «открытый-закрытый», «дискретный-непрерывный» и другие переосмысливаются и получают значение, характерное для той или иной культурной, исторической и национально-языковой модели [Лакофф, Джонсон, 2004, с. 35–58; Лотман, 1998, с. 212].

Проблема пространственной (пространственно-временной) структуры литературного текста разрабатывалась в рамках лингвистики, философии, семиотики, культурологии, искусствоведения и литературоведения (см. труды М. М. Бахтина, В. В. Виноградова, Ю. М. Лотмана, М. В. Никитина, В. Н. Топорова, В. И. Тюпы и др.). Привлекала она внимание и теоретиков постмодернизма, которые заложили основы формирования художественного пространства второй половины XX века (Р. Барт, Ж. Деррида, М. Фуко, У. Эко и др.). Анализируя художественное постмодернистское пространство, Н. В. Коптель характеризует его как «пространство отрицания» [Коптель, 2007, с. 23]. Это пространство интертекстуально, воспроизводимо и ориентировано на контекст, а одной из его главных составляющих становится воспринимающий субъект (читатель).

В литературоведении и лингвистике текста пространственно-временную структуру художественного текста принято называть *хронотопом* (термин М. М. Бахтина, в дословном переводе означающий «времяпространство»), который характеризуется не только «особенностями языкового воплощения пространственно-временного континуума», но и жанрово-типическими параметрами художественного текста [Тураева, 2009, с. 82]. Например, для хронотопа классического биографического повествования характерна «упорядоченность отдельных событий и явлений» в определенную причинно-

следственную последовательность, с указанием начальных и конечных пунктов событий [Быстров, 2015, с. 233], в то время как хронотоп постмодернистских произведений описывается эпитетом «мерцающий» (flickering), так как объединяет онтологически двусмысленные реальности в пределах одного текста [Gomel, 2014, с. 71]. В целом его можно определить как своеобразное индивидуально-авторское соотношение фрагментированного («искаженного») времени и фрагментированного («искаженного») пространства.

Я. В. Быстров, анализируя объектную организацию современного биографического нарратива (или, в предлагаемой нами терминологии, биофикции), приходит к выводу, что она характеризуется асимметрией референтных отношений, основанной на «когнитивном механизме инконгруэнтности», благодаря которому происходит погружение читателя в «контрфактическую реальность» биофикционального повествования [Быстров, 2015, с. 234]. Он выделяет 5 типов подобной асимметрии, из которых наиболее релевантными для нашего исследования представляются (а) асимметрия биографических фактов, связанная с проблемой достоверности, рассмотренной нами в предыдущем разделе, (б) физическая асимметрия, которая отражает авторскую актуализацию наиболее значимых физических (психологических) состояний протагониста фикционального мира, таких как творчество, трагедия, страх смерти и др., ассоциирующихся с «реферируемыми реальными объектами живой и неживой природы», но наделенными новыми, необычными признаками, и (в) пространственно-временная асимметрия, которая выражается «смещением темпорально-локативного модуса» и «нарушением и даже отсутствием хронологической непрерывности изложения» биографических фактов [там же, с. 235-237]. Хронотоп биофикционального повествования, таким образом, можно охарактеризовать как асимметричное взаимодействие фрагментированного пространства и фрагментированного биографического времени.

По мнению Ю. М. Лотмана, наиболее релевантными для организации хронотопа художественного текста пространственными признаками являются оппозиции «верх-низ» и «замкнутый-разомкнутый» [Лотман, 1998, с. 220]. Замкнутое пространство, репрезентирующее оппозицию «замкнутый-разомкнутый», как правило, представлено бытовыми пространственными образами – дом, усадьба, город, родина (страна). Важнейшим топологическим признаком подобной структуры пространства является граница, которая отделяет «свое», «родное» от «внешнего», «чужого» [Лотман, 1998, с. 220; Топоров, 1983, с. 263; Eliade, 1992]. Наиболее эксплицитно граница, разделяющая пространство текста на две части, представлена в биофикции М. Брэдбери «To the Hermitage», в которой она отделяет Европейскую часть пространства (Франция, Скандинавия), являющуюся родной или своей для главных героев, от внешнего пространства (России), которое воспринимается чужим, варварским и холодным (см. подробнее Подраздел 3.2.1).

Категории художественного текста могут выражаться как языковыми (лексическими, грамматическими и стилистическими), так и композиционными средствами [Тураева, 2009, с. 92]. Ядром категории «художественное пространство» выступает лексическая система, которая представлена языковыми средствами с пространственным значением и/или выражающими пространственные отношения: существительные (в том числе топонимы), предлоги, наречия, глаголы, прилагательные, местоимения, – которыми репрезентируются основные пространственные концепты – ФИГУРА (Figure, или Trajector), ФОН (Ground, или Landmark), ПЕРСПЕКТИВА, или Рамка референции (Frame of Reference), ОБЛАСТЬ (Region, или Conformation), ДВИЖЕНИЕ (Motion), НАПРАВЛЕНИЕ (Direction) и ПУТЬ (Path) (см. [Zlatev, 2007, с. 326-334]). Доминантой поля художественного пространства являются и стилистические приемы, которые выступают как «материальная форма», кодирующая основную информацию, передаваемую художественным образом [Тураева, 2009, с. 99]. Система стилистических приемов и средств различных уровней включает в себя

разнообразные тропы и фигуры речи. В постмодернистских повествованиях используются синтаксический параллелизм и разного рода повторы, выступающие своеобразными скрепами фрагментированного и размытого пространства.

Выводы по главе 1

Рассматриваемые в нашем исследовании биофикциональные повествования относятся к современной форме художественного нарратива, связанной с распространением постмодернистской философии и эстетики. Для обозначения данного типа текста мы предлагаем использовать термин *биофикциональное повествование*, или сокращенно *биофикция*, под которым понимается такой тип текста, объектом которого является **реальное** биографируемое лицо, а структурно-семантическая модель характеризуется эксплицитной игрой с биографическими и фактографическими данными в семантическом поле «фактографичность/фикциональность», которая проявляется асимметрией (или усилением неопределенности) референтных отношений «объективная биографическая данность» – «изображенная жизнь», «субъект» – «объект» повествования, «реальное биографическое время и пространство» – «хронотоп художественного повествования».

Конститутивными признаками биофикционального повествования как разновидности художественного текста, реализующимися вариативно в различных авторских биофикциях, являются:

1. антропоцентризм, характеризующийся экспериментальными модификациями категорий автора (субъекта) и персонажа (объекта), которые эксплицитно или имплицитно представлены смещением авто- и биографического модусов повествования, способного спровоцировать у читателя чувство неуверенности в онтологическом статусе представленного жизнеописания;

2. нарративность, фокусирующая внимание читателя не на хронологически-упорядоченной последовательности событий, а на эмоциональном или психологическом состоянии объекта повествования, и отражающая индивидуально-авторскую интерпретацию биографического субстрата повествования;

3. фрагментарность, проявляющаяся на любом уровне биофикционального повествования;

4. подчеркнутая фикциональность биографического повествования, акцентирующая асимметрию биографических данных и фикциональной реальности;

5. двойная адресация, реализующая постмодернистский принцип двойного кодирования;

6. игровой модус повествования, представленный интенциональной игрой с биографическим и фактическим материалом в семантическом поле «фактографичность/фикциональность», на текстовом уровне проявляющийся разнообразными маркерами интертекстуальности и интердискурсивности.

Одной из когнитивных доминант картины мира любой культуры является пространственная модель универсума, воспроизводящая пространственный облик вещного мира, на базе которой формируется индивидуально-авторская пространственная картина мира, воплощающаяся в тексте художественного произведения. Важное значение при моделировании художественного пространства играет перцептуальное различие «ФИГУРА – ФОН», а также простые пространственные когнитивные структуры (образ-схемы), которые детерминируют концептуальную систему человека.

Пространственно-временная структура (хронотоп) современного биофикционального повествования характеризуется пространственно-временной асимметрией, которая проявляется фрагментарностью пространства, смещением локативного модуса и нарушением биографического времени (Я. В. Быстров). К ядру категории художественного пространства относятся как лексические единицы с пространственным значением, так и разнообразные стилистические приемы, которые участвуют в формировании уникального образа города.

ГЛАВА 2. Теоретические аспекты изучения художественного образа

2.1. Образ города в художественном повествовании

2.1.1. Междисциплинарные исследования понятий '*образ*' и '*художественный образ*'

Понятие '*образ*', являясь предметом изучения различных гуманитарных наук, имеет много определений и интерпретаций, которые объясняются спецификой каждой науки, с чем и связана сложность выработки единого подхода к определению понятия '*образ*'.

Интересные исследования образности проводились в рамках структурно-семиотического направления, которое объединяет лингвистику, философию и этнографию. Основу этого направления составляет синтез взглядов Э. Кассирера и К. Леви-Строса, которые разработали структурный подход к образным сущностям. Анализируя семантику мифов южно- и североамериканских индейских племен, Леви-Строс заметил, что в основе мыслительных операций носителей традиционной культуры лежат бинарные оппозиции, образованные чаще всего сенсорными признаками. Эти первые логические операции по сути являются первоначальными выражениями символизма, что позволяет Леви-Стросу, вслед за Ж.-Ж. Руссо, прийти к выводу об эмоциях как источнике языка и о фундаментальной роли метафоры в языке [Леви-Строс, 2007]. (Эти мысли перекликаются с представлениями Дж. Лакоффа и М. Джонсона о «концептуальной метафоре» как фундаментальной основе мышления [Лакофф, Джонсон, 2004]).

В результате когнитивной революции 50-60-х годов XX-го века сформировалась новая методология, на основе которой возникла интегративная область знания – когнитивная наука, занимающаяся изучением человеческого разума и мышления. В 1980-х годах XX в. появились первые работы, которые использовали когнитивный подход для изучения

литературных текстов и поиска решений литературоведческих проблем [Fauconnier, Turner, 2002; Turner, 1991; Tsur, 2008], а во второй половине 1990-х годов интердисциплинарные когнитивные исследования художественных текстов оформляются в самостоятельную научную дисциплину, которая обозначается или терминами *когнитивная поэтика* [Тарасова, 2016; Stockwell, 2002] или *когнитивное литературоведение* (cognitive literary studies) [Лозинская, 2007; Richardson, 2004]. В рамках когнитивной лингвистики сложилось несколько подходов к изучению когнитивных моделей, с помощью которых организуются наши знания, из которых релевантными для нашего исследования являются теория ментальных пространств (mental spaces) Ж. Фоконье; теория первичных метафор (primary metaphors) Дж. Грейди, который рассматривает их как основу формирования остальных метафор, включая художественные образы; теория концептуальной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона; теория прототипической семантики (Дж. Лакофф и др.); ономаσιологический подход к изучению значений языковых форм и категорий (Е. С. Кубрякова) и др. В российском языкознании когнитивно-семантический подход представлен работами таких ученых, как И. К. Архипов, Н. Н. Болдырев, А. Г. Гурочкина, Е. С. Кубрякова, Е. В. Рахилина, З. Д. Попова, И. А. Стернин и другие лингвисты. В основе этого подхода лежит убеждение, что язык является самым удобным и доступным способом изучения разнообразных структур знаний. Анализируя каждую языковую единицу, можно получить доступ к когнитивным и концептуальным структурам, лежащим в глубине текста и не всегда вербализированным.

Несмотря на то, что понятия '*концепт*' и '*образ*' часто употребляются синонимически, между ними есть существенные различия, манифестирующие их гиперо-гипонимические отношения (по терминологии М. В. Никитина). Когнитивная лингвистика трактует концепт как более широкое понятие, рассматривая его как «квант» знания [КСКТ, 1996, с. 90]. Структура концепта представляет собой слоисто-полевое образование, в состав которого входят

ядерная, приядерная и периферийная зоны и понятийный, ценностно-оценочный и образно-ассоциативный слои [Филиппова, 2017, с. 179]. С этой точки зрения, образ является одной из составных частей концепта, входя в его образно-ассоциативный слой.

Образ рассматривается как иконический знак – «картиноподобный», невербальный тип ментальной репрезентации, как такое представление информации о мире в голове человека, которое сохраняет свое подобие оригиналу и дает наглядное представление об объектах и явлениях [Арутюнова, 1999, с. 315; КСКТ, 1996, с. 91, 157]: он отражает внешние черты (форму) и содержательные характеристики (смысл) объекта в воспринимающем сознании. При этом подчеркивается перцептуальный (визуальный, слуховой, тактильный и т. д.) характер образа [Арутюнова, 1999, с. 317]. С тем, что образы «принадлежат сознанию, а не действительности», согласны и другие ученые, например С. Г. Воркачев. Однако, по его мнению, образ как картиноподобная ментальная репрезентация не является знаком, т. к., «представляя собой форму отражения воспринимаемых вещей и явлений, отправляет к самому себе». Этим образ-картина отличается от художественного образа, в котором чувственный образ-изображение превращается в означающее, образуя второй план «мотивированного знака» [Воркачев, 2021, с. 6, 8].

Являясь категорией сознания, образы реальных объектов действительности включаются в новую сеть отношений, новый контекст, что позволяет увидеть черты подобия между далекими и непохожими в реальной жизни объектами. Дж. Грейди приводит такой пример: если автор заявляет, что жизнь похожа на фрукт киви, то сообразительный читатель сможет определить общие черты, лежащие в основе данного сравнения, полученного путем метафорической проекции (*metaphorical mapping*) [Grady, 2007, с. 196]. Активизация индивидуально-личностных ассоциаций и образных представлений, входящих в периферийные зоны концептов, позволяет автору создавать необычные художественные образы.

Образ субъективен, поскольку его формирование определяется когнитивными процессами восприятия действительности, памяти и воображения, познания и интуиции отдельного индивида [Арутюнова, 1999, с. 320]. Эту же мысль высказывает и Дж. Грейди, утверждая, что в первичной метафоре взаимоотношения между областью «источника» и областью «цели» можно описать в терминах субъективности: исходная область предоставляет сенсорно-перцептивные моменты перцепции объектов, а целевая область передает субъективные особенности восприятия и реакции [Grady, 2007].

Вследствие антропологического поворота в лингвистике в науку о языке вернулся в новом, культорологическом качестве структурно-семиотический метод, дав рождение лингвокультурологии и лингвокультурной концептологии (С. Г. Воркачев). В рамках данного подхода художественный образ предстает как «тот же символ, “изображенный” преимущественно вербально и ограниченный областью своего бытования – художественной речью». Будучи компонентом литературного произведения, образ входит в национальную концептосферу (когниосферу), фиксирующую в культурной памяти социума «ассоциативные признаки литературных и фольклорных персонажей» и другое «культурно ценное содержание». В результате этого процесса художественный образ приобретает такое важное свойство как прецедентность и начинает функционировать как «лингвокультурный типаж» [Воркачев, 2021, с. 9, 11]. В культурологии пространство и время изучаются не только как координаты универсальных «архаичных» схем мифологического мышления, но и как культурно-исторические феномены, представленные индивидуально-авторскими образами пространства-времени в художественном тексте [Топоров, 1983].

Резюмируя вышеизложенную дискуссию, можно сделать вывод, что образ есть результат когнитивных процессов познания и интерпретации, построенный на основе невербальной ментальной репрезентации сенсорных переживаний (конкретно-чувственном представлении о предмете), которая благодаря ассоциативным отношениям включается в концептуальную

структуру другого предмета (объекта-носителя образа) и пробуждает в воспринимающем сознании новые смыслы и значения.

Между понятиями *‘образ’* и *‘художественный образ’*, которое применяется в основном в искусствоведении, литературоведении и лингвистической стилистике, установились гиперо-гипонимические отношения. Поскольку целью нашего исследования является выявление способов языкового моделирования художественного образа города в тексте литературного произведения, в дальнейшем изложении художественный образ трактуется как выраженный вербально литературный образ.

Рассмотрим некоторые свойства художественного образа. Образ в художественной литературе – это словесный образ, опирающийся на конкретный предмет или явление действительности, точно воспроизводя их характерные конкретно-чувственные детали, т. е. необходимым качеством образа является предметность [Виноградов, 1963, с. 127]. С предметностью связано и другое свойство художественного образа – иконичность, которая подчеркивает изобразительный характер словесного образа. Напомним и про пространственность художественного образа, поскольку он вербализирует в художественном тексте «совокупные продукты переработки перцептивного, когнитивного и аффективного опыта взаимодействия человека с окружающим миром», основанного в первую очередь на зрительных представлениях [Щукина, 2004, с. 8]. При этом предметно-чувственная оболочка образа не только рисует реальный предмет, но и эмоционально-эстетически воздействует на читателя [Борисова, 2010, с. 11].

Используя когнитивный подход, ученые пытаются установить, как словесные образы художественного текста детерминируют происходящие в воспринимающем сознании читателя процессы интерпретации. Г. Смит, изучая прототипичные эмоции (prototypical emotions), приходит к следующему выводу: в процессе чтения когнитивная система человека идентифицирует эмоцию, вызываемую текстом, путем сопоставления ее с одной из четырех прототипичных эмоций (радость, печаль, гнев, страх) [Smith,

2003, с. 21]. На основе опознанной эмоции в сознании читателя формируются дальнейшие ожидания от текста. Если дальнейшее развитие художественного повествования противоречит первоначально вызванным эмоциям (механизм обманутого ожидания), текст вызывает у читателя новые сильные эмоции, заставляя его ставить под сомнение правильность первоначальной интерпретации [Miall, 2015, с. 23]. Ученые приходят к выводу, что художественный образ, вызывая определенный эмоциональный отклик, оказывает существенное воздействие на эмоциональную сферу читателя.

Лингвисты, изучая художественный образ, основное внимание обращают на его языковое воплощение — языковой материал, из которого создается образ, в том числе на изобразительно-выразительные средства (разнообразные тропы). Помимо лексико-семантических единиц в построении художественного образа участвуют лингвистические единицы и других уровней: синтаксического (разные типы повторов или умолчания, изменение порядка компонентов исходной модели предложения, комбинации и транспозиция моделей предложения и пр.), просодического (ритмико-мелодическая аранжировка), фонетического (аллитерация и ассонанс), морфологического (новые способы морфологического деления и словообразования, грамматические приемы). Художественный образ может складываться и в результате действия интегративных сил целого художественного текста.

Итак, художественный образ в литературном произведении — это выраженный вербально продукт художественного мышления, представляющий собой сложное единство языковых средств разного уровня, эстетически организованное и являющееся неотъемлемым элементом композиции литературного текста. Своеобразие художественного образа проявляется в том, что он не просто дает целостное отражение объекта, но и передает субъективное ценностное — эмоциональное, оценочное, экспрессивное — отношение к воспринимаемому объекту. Образы художественного произведения, с одной стороны, передают читателю то

особое видение мира, которое присуще писателю и заключено в тексте, а, с другой стороны, определяют настрой, с каким человек воспринимает художественное произведение [Арнольд, 2010, с. 113–114]. Именно образы показывают читателю, воспринимающему художественный текст, на чем сосредоточено авторское внимание, т. е. его ключевые идеи и темы, и помогают понять глубинный смысл художественного произведения. Они эксплицируют значимые для автора смыслы и благодаря своим разнообразным ассоциациям и коннотациям в процессе чтения и интерпретации текста порождают новые смыслы в воспринимающем сознании читателя [Щукина, 2004, с. 8, 15].

И. В. Арнольд выделила четыре основные функции художественного образа [Арнольд, 2010, с. 113]:

- познавательная (гносеологическая): образ – это особая форма художественного познания действительности, которая представляет собой особую модель реальности, соединяющую объективное (схематическое представление, опирающееся на конкретный предмет реальности) и субъективное (принадлежащую индивидуальному сознанию познающую мысль, вымысел);
- коммуникативная: образ, будучи элементом художественного произведения, представляет собой сконцентрированное сообщение на языке искусства, для правильной дешифровки которого адресат должен владеть «всей совокупностью исторически сложившихся художественных кодов», определяющей как внутритекстовые, так и внетекстовые связи [Лотман, 1998, с. 60];
- эстетическая: отражая явление действительности сквозь призму идеала прекрасного, образ вызывает ощущение красоты благодаря органичному единству формы и содержания [Борисова, 2010, с. 8–9];
- воспитательная: привлекая внимание читателя к темам и проблемам, которые волнуют художника слова, образы помогают человеку

сформировать свое отношение к общечеловеческим ценностям, способствуют духовно-нравственному развитию личности.

Нам кажется, что этот список далеко не полный: С. Г. Воркачев, который приравнивает художественный образ к символу, наделяет его дополнительными специфическими функциями [Воркачев, 2021, с. 9]:

- аксиологическая: образ передает не только субъективное ценностное отношение автора к изображаемому объекту, но и ценностную информацию, специфичную для национальной культуры;

- эмотивно-аффективная (см. также [Алефиренко, 2020, с. 239]), с которой связаны не только уже описанные выше когнитивные механизмы провоцирования эмоционального отклика со стороны читателя, но и нарративная эмпатия, являющаяся результатом построения во время чтения особой проекции-симуляции (simulation) текстового мира, которая обрабатывается сознанием так же, как и проекция реального мира [Stockwell, 2002, с. 152]. Соответственно, автор, используя различные механизмы выдвижения и фокализации, вовлекает читателя в рассказываемую историю, заставляя его сопереживать протагонисту так же, как и в реальной жизни читатель сочувствует другим людям [там же, с. 172];

- культурно-объединительная, которая обеспечивает «формирование единого этнокультурного сообщества» [Воркачев, 2021, с. 9].

В нашем исследовании предпринимается попытка проанализировать эпистемологическую основу гносеологической функции образа Петербурга в постмодернистском биофикциональном повествовании. Служит ли создаваемый образ реального города доказательством документальной достоверности, фактографичности вымышленного пространства художественного текста и/или передает индивидуально-личностное отношение автора, подчеркивая фикциональность художественного пространства? Небезынтересным представляется выявить и лингвокультурные характеристики представленного англоязычными авторами художественного воплощения знакового города русской культуры.

В структуре художественного образа традиционно выделяются три компонента: предметный (изображаемое), смысловой (сказанное и подразумеваемое) и их взаимоотношения [Виноградов, 1963]. Однако, И. В. Арнольд при стилистическом анализе словесного образа в художественном тексте предложила различать следующие элементы: обозначаемое (the tenor), обозначающее (the vehicle), основание сравнения (the ground), отношение между обозначаемым и обозначающим, техника сравнения как тип тропа и грамматические и лексические особенности сравнения [Арнольд, 2010, с. 116].

Поясним на примере. В биофикции М. Брэдбери «To the Hermitage» повествователь, описывая историю замысла и строительства города на Неве, сообщает: «*Peter's city would not be another Scythian hotchpotch: mud-based buildings, leaking hovels, bearded boyars, rooting pigs and starving serfs. It would have not just cathedrals and monasteries, fortresses, prisons and arsenals, but canals, palaces, academies, museums, and stock exchanges, the glories of trade and war*» [Bradbury, 2012, с. 22]. Обозначаемое в этом примере – *Peter's city*, т. е. Петербург, обозначающим выступает *Scythian hotchpotch*. Основанием сравнения является смешанный, неоднородный характер как задуманной Петром Первым столицы, так и традиционного английского блюда. Что касается отношения между обозначаемым и обозначающим, то оба они представлены конкретными номинативными единицами. Техника сравнения осуществляется использованием стилистического приема – развернутой метафоры, которая представлена лексической единицей *hotchpotch*, усиленной эпитетом *Scythian*, и поддерживается адъективными параллельными семантически неоднородными конструкциями. На синтаксическом уровне метафора развивается за счет использования повтора и номинальных параллельных конструкций, объединенных противительным союзом *but*.

Рассмотрим теперь когнитивные механизмы, лежащие в основе моделирования художественного образа. Поскольку когнитивная лингвистика исследует языковые явления на концептуальном уровне, обратимся к теории

концептуальной интеграции, которая оперирует моделью (четырех) пространств [Fauconnier, Turner, 2002]. В рамках когнитивной парадигмы обозначаемое (the tenor) «*Peter's city*» соотносится с областью источника (source domain), а обозначающее (the vehicle) «*hotchpotch*» – с областью цели (target domain), которые представляют собой два исходных пространства, содержащие изначальные значения, зафиксированные в системе английского языка. Оба исходных пространства содержат общие концептуальные структуры – «мешанина, неоднородные компоненты», – которые абстрагируются в общее пространство (generic space), соотносимое с основанием сравнения (the ground) в традиционной модели. В результате интеграции и частичного взаимодействия специфических структур исходных пространств возникает смешанное пространство (blended space, blend), которое включает новую эмергентную структуру, не проецируемую ни одним из исходных пространств, значение которой активируется контекстом. Таким образом, создаваемый автором художественный образ может рассматриваться как метафорическая проекция разных когнитивных моделей.

Интерпретация авторских метафор требует от читателя значительных когнитивных усилий, так как смешанное концептуальное пространство потенциально разнородно и неоднозначно. Использование различных стилистических приемов, которые фокусируют сознание реципиента на определенных концептуальных структурах области источника, помогает автору регулировать интерпретационную деятельность читателя. Однако, расхождение в концептуальных системах автора и читателей может приводить к разному пониманию концептуальных структур, содержащихся в области цели и/или области источника, и образованию отличающихся смешанных пространств, вызывая множественные интерпретации художественного образа, созданного автором [Stockwell, 2002, с. 106–107].

Обратимся теперь к рассмотрению специфики образа города в художественном повествовании. Как известно, образ города задает пространственно-временные параметры, определяющие художественное

пространство текста, которое некоторые исследователи считают базой, формирующей поэтическую картину мира.

2.1.2. Локус «Город» как пространственный образ

В современной лингвистике понятие '*локус*' используется по отношению к «закрытым культурным фрагментам пространства» [Прокофьева, 2005, с. 89], одним из которых является городское пространство. При моделировании пространства, маркированного как «городское», авторы могут придерживаться одного из двух подходов: либо описывать конкретный город в определенный исторический период, либо моделировать существующее вне времени идеальное городское пространство, связанное с мифологемой «Вечный город» [Щукина, 2004, с. 16].

Художественному локусу как пространственному образу, денотатом которого является реальный город, необходимо обладать признаками «относительной тождественности» как физическим, в том числе топонимическим, свойствам этого существующего в действительности объекта-города, так и той «культурной значимости», которой обладает этот город в определенном этнокультурном социуме [Прокофьева, 2005, с. 90]. Для этой пространственной модели города характерны «конкретность, дискретность, подчеркнутая детализация», которая на лексическом уровне проявляется использованием «топографических и культурно-исторических индексов» [Топоров, 2003, с. 552]. Вторая пространственная модель «город», воспроизводящая обобщенные представления о городе, обладает такими характеристиками как идеальность, абстрактность, континуальность, символичность, статичность и вневременная отнесенность [Щукина, 2004, с. 17–18].

Обе пространственные модели могут сосуществовать в пределах одного художественного текста, образуя интегрированную пространственную модель, которая порождается взаимодействием двух ментальных пространств

[Fauconnier, Turner, 2002], соответствующих двум исходным пространственным моделям. Пространственная модель существующего в действительности города-денотата определяет пространственно-временные границы ментального пространства и за счет использования «конкретных деталей» создает «эффект реальности» (фактографичность), которая одновременно является «референциальной иллюзией» [Барт, 1994, с. 392–400], поскольку в ткани художественного текста «конкретные вещи» обретают «абстрактные смыслы» (фикциональность) [Прокофьева, 2005, с. 91]. Иными словами, пространственный образ одного и того же города может осмысляться как репрезентация конкретного географического объекта при преобладании в тексте денотативно-референциальных отсылок, или как национальный символ, если при его репрезентации актуализируются аксиологические аспекты [Прокофьева, 2005; с. 88].

Уникальный образ города, объединяющий исторические, архитектурные, градостроительные, социальные, этнические, текстопорождающие и литературные характеристики, образует архетип, основанный на единстве пространственно-временных координат, который представляет собой «культурологический образ» [Набилкина, 2014; с. 4], репрезентирующий одноименный лингвокультурный концепт.

Пространственный образ «город» строится на основе пространственной схемы «часть – целое» [Тарасова, 2016, с. 109] и формируется из подлокусов, вербализация которых в тексте происходит лексико-семантическими единицами, входящими в семантические поля локального восприятия пространства человеком [Прокофьева, 2005, с. 91]. В поле локуса «город» включаются имена собственные (топоним – Петербург – «целое») и лексические единицы, обозначающие его элементы (проспекты, дворцы, выставки, театры, концертные залы и т. п. – «части»).

Несмотря на то, что пространственный художественный образ фиксирует в тексте индивидуально-авторские представления о городе, он, тем не менее, основывается на архетипах и мифологемах [Топоров, 2003],

связанных с определенным городом в национальной культуре. Город может моделироваться как центр мира, и в таком случае он предстает как «идеальное воплощение *своей* земли» [Лотман, 2010, с. 321]. Напротив, эксцентрическая модель города, т. е. расположение его на краю или за пределами культурного пространства, актуализирует противопоставление природное /искусственное и связанные с ним эсхатологические мифы. В русской культуре примером города, вокруг которого возник эсхатологический миф, является Санкт-Петербург.

В сфере городской символики и семиотики, город осмысляется не только как пространство, но и как имя, причем отождествление названия города и называемого географического объекта опирается на мифологическое сознание [Лотман, 2010, с. 320–334]. Другими словами, локус предстает как ментальное пространство, обладающее «аккумулирующим влиянием названия на именованное место», а также на людей, которые употребляют данный топоним в речи [Субботина, 2011, с. 112]. Петербург относится к тем городам, с названием которого в национальной культуре связаны не только определенные мифы и многочисленные ассоциации, но и собственное художественно-эстетическое поле – Петербургский текст русской литературы, который единой мифопоэтической доминантой и интертекстуальными связями объединяет огромное количество литературных произведений. Вместе они образуют единое представление, по которому Петербург опознается не только в родной национальной культуре, но и в мировом культурном пространстве.

2.1.3. Когнитивно-дискурсивные особенности моделирования художественного образа Петербурга (Petersburg) в биофикции

Многие зарубежные писатели предпринимали и предпринимают попытки постигнуть феномен русской культуры, описывая в своих произведениях события русской истории, известных исторических личностей

или включая русские города в художественное пространство своих творений. Художественный текст, будучи проекцией индивидуально-авторской концептосферы, репрезентирует особенности концептуализации русскокультурного феномена «Петербург» англоязычными авторами. Напомним, что основная цель нашего исследования – попытка выявить механизмы языкового моделирования художественного образа Петербурга (Petersburg) в биофикциональном повествовании, одним из конститутивных признаков которого является интенциональная игра в семантическом поле «фактографичность/ фикциональность». Соответственно, разработанная нами методика когнитивно-дискурсивного анализа рассматриваемых текстов направлена на выявления маркеров фактографичности и маркеров фикциональности в рассматриваемых биофикциональных повествованиях: реальные топографические, исторические и культурные компоненты в образе Петербурга участвуют в формировании фактографической основы повествования и подчеркивают документальную достоверность вымышленного пространства художественного произведения, в то время как метафорические проекции, разнообразные изобразительно-выразительные средства, ирония, естественная и инсценируемая интердискурсивность и провоцирование когнитивного диссонанса как компоненты интерпретационной программы, заложенной автором в художественный текст, передают индивидуально-личностное отношение писателя и тем самым подчеркивают фикциональность созданного художественного пространства.

Используемая методика основана на методике дискурсивного анализа текста, предложенной В. Е. Чернявской, и разработанном В. В. Кабакчи и Е. В. Белоглазовой методе опосредованного наблюдения и экстраполяции, которые дополняются элементами лингвокультурологического анализа (И. А. Тарасова), когнитивного анализа (Ж. Н. Маслова, Р. Stockwell) и литературоведческого анализа.

На первом этапе нашего анализа для выявления типологических особенностей исследуемых текстов, а также для определения фоновых и

экстралингвистических связей используется методологический аппарат лингвистики текста, позволяющий проанализировать повествовательные техники и модели, сюжет и композиционные особенности.

На втором этапе, направленном на выявление маркеров объективного характера моделируемого пространства (определение фактографической основы создаваемого художественного образа «Petersburg»), методом сплошной выборки выявляются топографические и историко-культурные индексы, семантически связанные с географическим пространством города Петербург, которые вербализируются в англоязычном повествовании при помощи ксенонимов-русизмов, и осуществляется их когнитивно-семантический анализ [Кабакчи, Белоглазова, 2018].

Третий этап, целью которого является выявление маркеров субъективного характера пространства (определение фикциональной составляющей моделируемого художественного образа Петербурга (Petersburg)), состоит из нескольких подэтапов:

- 1) анализ фактографической основы по методике И. А. Тарасовой [Тарасова, 2016, с. 109–116] для выявления доминирующих микролокусов и построения индивидуальной когнитивной карты;
- 2) определение индивидуально-авторского наполнения:
 - а) определение дискурсивных характеристик фрагментов текста, относящихся к выявленным микролокусам Петербурга, с целью определения тематической и когнитивной связности текста (содержательно-тематических блоков), используя методику В. Е. Чернявской [Чернявская, 2013, с. 126–150], которая подразумевает два основных этапа: построение тематической сетки (лексико-семантический анализ [Арнольд, 2019, с. 250–259]) и выявление следов разных дискурсов;
 - б) определение лингвокультурологических характеристик выделенных микролокусов, а также топографических и историко-культурных индексов, выявленных на втором этапе анализа;

в) выявление когнитивной доминанты в образных репрезентациях доминирующих микролокусов, используя принципы выдвижения (И. В. Арнольд, Ж. Н. Маслова, Р. Stockwell), а именно: выявление изобразительно-выразительных средств (тропы и фигуры речи) и нарративных фрагментов, в которых реализуется конвергенция приемов; элементов, находящихся в сильной позиции текста; примеры реализации механизмов обманутого ожидания и графического выдвижения;

3) реконструкция созданного англоязычным автором художественного образа Петербурга (Petersburg):

а) синтез доминирующих характеристик на основе когнитивных доминант в образной репрезентации выделенных микролокусов;

б) выявление характеристик образа Петербурга в англоязычных текстах, отражающих авторскую перцепцию русского города.

Таким образом, предложенная методика позволяет определить качественные характеристики (лингвокультурологические и стилистические) художественного пространства моделируемого города Петербурга (Petersburg), вербализация которых происходит лексико-семантическими, звукоритмическими и синтаксическими средствами, отобранными автором биофикционального повествования для репрезентации микрообразов точечных локусов, участвующих в формировании макрообраза Петербург (Petersburg) (предметные концепты и концепт-впечатление по типологии Ж. Н. Масловой [Маслова, 2011]). Анализируя индивидуально-авторские представления о русском и советском Петербурге (Глава 3), мы докажем, что англоязычные авторы-постмодернисты моделируют пространство Петербурга с помощью семантических компонентов, сформировавшихся на основе Петербургского текста русской литературы как универсального прецедентного феномена, прибегая к стратегиям интертекстуальности и интердискурсивности как ведущим стратегиям создания биофикций.

2.2. Изучение образа города с лингвокультурологических позиций

2.2.1. Образ русского города в англоязычном биофикциональном повествовании

Процессы глобализации, начавшиеся в конце XX века, привлекли внимание гуманитарных наук к проблемам межкультурной коммуникации. Актуальным становится изучение «диалога культур», который с позиций лингвистики трансформируется в диалог лингвокультур. Лингвокультура представляет собой «диалектическое единство» языка и обслуживаемой им культуры, для описания которой в языке вырабатываются специальные культурно отмеченные лексические средства – культуронимы [Кабакчи, Белоглазова, 2018, с. 50]. При обращении к «чужой» культуре (инокультуре) английский язык прибегает к специальным средствам для описания явлений иноязычной («внешней») культуры [там же]. В языке появляются особые наименования, закрепленные за специфическими элементами, характеризующими внешнюю культуру – ксенонимы, для образования которых используются продуктивные словообразовательные и семантические (деривационные) модели данного языка.

При обращении к русской культуре, внешней для английского языка, с которой его связывает вторичная культурная ориентация – т. е. ориентация на иноязычную («чужую») культуру, – в английском языке появляются специальные лексические единицы, передающие специфические инокультурные русские реалии – так называемые русизмы, роль которых в биофикциональном повествовании, так же, как и в исторической художественной литературе [Белоглазова, 2019, с. 92], заключается в создании подлинного культурно-исторического фона. Исходя из выше сказанного, представляется оправданным обратиться к интерлингвокультурологии, лингвистической дисциплине, которая изучает языковые механизмы, обеспечивающие вторичную культурную ориентацию языка при обращении в

область иноязычной культуры, для изучения лингвистических средств, моделирующих образ Петербурга (Petersburg) в англоязычном повествовании.

Моделируя образ русского города Петербурга, входящего в художественное пространство анализируемых биофикций, англоязычные писатели вводят в текст элементы инолингвокультуры, которые совокупно называются инолингвокультурным контекстом [Кабакчи, Белоглазова, 2018, с. 51]. Он представлен ксенонимами, которые называют характерные для внешней культуры элементы и на языковом уровне реализуются транслитерированными заимствованиями, кальками, идиоматическими выражениями, прецедентными именами и текстами внешней культуры. Эти языковые маркеры русской (российской, советской) культурной локализации позволяют авторам реализовать установку на аутентичное описание фактографической составляющей повествования.

Постижение «чужого» русского города, а через него «чужой» страны России и «чужой» русскоязычной культуры может осуществляться посредством художественных текстов, в которых образ города обладает преимущественно субъективным характером, поскольку в нем запечатлена концептуальная картина мира автора, индивидуально-авторское восприятие «чужого» географического объекта. «Но “чужое” восприятие часто становится “своим”, входит в сознание читателя как объективно-субъективный образ реального мира» [Набилкина, 2014, с. 11]. Поддавшись обаянию художественного текста, читатель может забыть, что это субъективный образ города, существующий в воспринимающем сознании писателя. И несмотря на тот факт, что писатель вводит в ткань художественного текста различные лингвокультурные средства (разнообразные топонимы, ксенонимы, прецедентные имена и названия) с целью моделирования «аутентичного» инолингвокультурного контекста, «за каждым литературным изображением города скрывается его вымышленный образ», сконструированный в соответствии с авторским замыслом, который отражает авторскую картину мира и культурно-лингвистическую концепцию [там же, с. 49–50].

В процессе концептуализации писателем русской инокультуры в когнитивной канве художественного текста происходит «внутреннее кодовое переключение и внутренний перевод» лингвокультурных единиц своей и «чужой» культуры [Юзефович, 2013, с. 133]. Художественный образ Петербурга (Petersburg), репрезентирующий в авторском тексте восприятие инокультурного русского города Петербурга, предстает как «символьный сгусток миропонимания и мирозерцания» русского народа в воспринимающем сознании англоязычного автора. В нашем исследовании сделана попытка определить, какие семантические признаки представлены в образах Петербурга, созданных англоязычными авторами современных биофикциональных повествований, одной из конститутивных особенностей которых является игра в семантическом поле «фикциональность/фактографичность». Пространственно-временные характеристики биофикций во многом определяются установкой авторов на референтную конгруэнтность/инконгруэнтность, в которой образ Петербурга играет ключевую роль.

2.2.2. Петербургский текст как универсальный прецедентный феномен в англоязычном петербургском дискурсе

«Петербургский текст», выделенный и систематизированный В. Н. Топоровым, представляет собой, по мнению ученого, «синтетический свертхтекст» [Топоров, 2003, с. 23] и относится к так называемым «городским текстам», так как его «образно и тематически обозначенным центром» является город Санкт-Петербург [Меднис, 2011, с. 108]. Важной особенностью свертхтекста является его «культуроцентричность» [там же], т. е. то, что Ю. М. Лотман называет «внетекстовыми связями» [Лотман, 1998, с. 60]. При восприятии свертхтекста происходит «перераспределение содержания между литературным образом и внеположенной реальностью» [Меднис 2011, с. 107].

Художественный образ города трансформируется в мифологему, генерируя новые смыслы.

Ядром Петербургского текста являются литературные произведения, объединенные семантической связностью, основанной на существовании «Петербургского мифа» [Топоров, 2003]. Однако он включает в себя и «субстратные элементы другого типа» [там же, с. 28], также получающие языковую репрезентацию в ткани художественных произведений. Они формируют «климатически-метеорологический (дождь, снег, метель, ветер, холод, жара, наводнение, закаты, белые ночи, цветовая гамма и светопроницаемость и т. п.)», «ландшафтный (вода, суша (твердь), зыбь, однообразие местности, ровность, отсутствие природных вертикальных ориентиров, открытость (простор), незаполненность (пустота), разъятость частей, крайнее положение и т. п.)», пространственно-урбанистический («планировка, характер застройки, дома, улицы и т. п.»), материально-культурный, экономический и социально-исторической («жизнь на краю, на пороге смерти, в безвыходных условиях», «ужасы жизни», «удовольствия и удобства Петербурга (*развеселая жизнь*)», «необыкновенная скученность населения», «нищенство и бродяжничество, представители преступного мира», голод) и духовно-культурный аспекты описания Петербурга в Петербургском тексте [там же, с. 29-30, 32-35]. Вышеназванные языковые и образные единицы образуют «локально»-петербургский словарь» [там же, с. 27] и все вместе составляют общий художественный код, необходимый для его интерпретации.

Город Петербург воспринимается как «конгломерат» русской этнокультуры, а его собственное имя трансформировалось «в оболочку для хранения лингвокультурологически и страноведчески ценной информации, соединяя в себе нарративность (этимологический и географические планы) и многоуровневость (посттопонимический план)» [Гальцова, 2011, с. 18]. Санкт-Петербург относится к тем городам-мегаполисам, сквозь призму которых судят обо всей стране и ее жителях в целом [Набилкина, 2014, с. 4], а

петербургский текст русской литературы как универсальный прецедентный феномен манифестирует идеологическую модальность и культурно-эстетические ценности российского общества далеко за пределами России.

Как отмечал В. Н. Топоров, «через Петербургский текст говорит и сам Петербург» [Топоров, 2003, с. 25]. Если трактовать слова российского исследователя как персонифицированную метафору и соотнести «речь» Петербурга с известным афористически сформулированным Н. Д. Арутюновой определением дискурса «как речь, погруженная в жизнь», то в нашем исследовании можно использовать предложение А. С. Гальцовой выделить «городской дискурс» [Гальцова, 2011, с. 10] и в его рамках исследовать лингвокультурные средства репрезентации города, под которыми в нашем исследовании понимаются языковые средства, которые соотносятся не только с денотатом, но и с конкретным этнокультурным пространством, т. е. обладают этнокультурной коннотацией [там же, с. 9].

Отметим, что в нашем случае речь идет об англоязычном петербургском дискурсе, который мы, опираясь на определение городского дискурса, данное А. С. Гальцовой [Гальцова, 2011, с.5], рассматриваем как совокупность тематически и лингвокультурологически связанных англоязычных текстов и иных разнообразных элементов, в которых эксплицитно или имплицитно представлен русский город Санкт-Петербург (Petersburg). Мы предполагаем, что введение термина *англоязычный петербургский дискурс* позволяет включить в него художественные тексты на английском языке, в художественную систему которых введена русская Северная столица, в том числе биофикциональные повествования, находящиеся в фокусе настоящей работы.

Поскольку городское пространство наполнено «явными и скрытыми сообщениями об объектах в городе», одним из основных компонентов англоязычного петербургского дискурса выступает англоязычная топонимика Петербурга, представленная всей системой урбанонимов, объективно существующих в пределах данного географического пространства:

разнообразные годонимы, агоронимы, эргонимы, названия культурно-исторических памятников, а также микроурбанонимы создают «уникальную пространственную семиосферу города» [Питина, Урванцев, 2017; с. 85]. Характерной особенностью петербургских топонимов является их способность функционировать «не только в качестве языкового знака, но становиться прецедентными феноменами», которые находят отражение в прецедентных текстах [Гальцова, 2011, с.6]. Многие названия городских объектов или их элементов стали символами города: Эрмитаж, Зимний Дворец, Васильевский остров, шпиль Петропавловской крепости и др. Более того, они обладают лингвокультурной значимостью и за пределами России, что подтверждается названиями анализируемых биофикциональных повествований, ориентированных на англоязычного читателя, – «The Master of Petersburg» Дж. Кутзее и «To the Hermitage» М. Брэдбери. Эти примеры подводят нас к обсуждению еще одного важного вопроса – обозначения английским языком элементов иноязычной (русской) культуры.

Выводы по Главе 2

В рамках когнитивного подхода процесс создания, перцепции и интерпретации художественного текста трактуется как вербализированная трансформация субъективных авторских смыслов в межсубъектное знание, а художественные образы направляют процесс интерпретации текста читателем, отражая идеи, которые волнуют писателя, и выступая одним из репрезентантов авторской картины мира. Читатель, будучи равноправным субъектом литературной коммуникации, обладает своей картиной мира. В процессе чтения он реконструирует заложенный в текст авторский смысл, включая полученное знание в свою концептуальную систему. Однако, реконструкция отраженной в тексте авторской картины мира никогда не бывает полной, ограниченная с одной стороны предыдущим опытом читателя, а с другой стороны — его готовностью воспринять точку зрения писателя.

Художественный образ трактуется как выраженный вербально литературный образ, репрезентирующий авторскую концептосферу в художественном тексте, воздействуя эстетически и эмоционально на читателя (воспринимающее сознание). Его языковая структура, предложенная И. В. Арнольд (обозначаемое, обозначающее, основание сравнения, отношение между обозначаемым и обозначающим, техника сравнения и грамматические и лексические особенности сравнения), становится результатом реализации в образной ткани художественного произведения когнитивного механизма концептуальной интеграции, описанного Ж. Фоконье и М. Тернером: при взаимодействии двух исходных ментальных пространств — области источника (обозначаемое) и области цели (обозначающее), образуются общее пространство, содержащее общие концептуальные структуры (основание сравнения) и новое смешанное пространство, включающее новую эмергентную структуру, значение которой активируется контекстом (эстетическое значение). Таким образом, в рамках когнитивной парадигмы художественный образ, сознательно моделируемый

автором в тексте художественного повествования, может рассматриваться как метафорическая проекция разных ментальных пространств.

В то же время в художественном образе не только обобщаются результаты индивидуальной рецепции, но и представлен культурный код, общий для данной этнокультуры. Пространственный художественный образ, фиксирующий в тексте представления автора о реально существующем городе, строится как «мифологизированная модель», которая базируется на уникальном образе города в пространстве национальной культуры. При включении русского города в художественное пространство англоязычных повествований авторы обращаются к специальным языковым единицам, ксенонимам, которые служат маркерами русскоязычной культурной локализации и позволяют авторам реализовать установку на аутентичное моделирование инолингвокультурного контекста.

Петербург относится к тем городам, которые занимают особое место в национальной символике, семиотике и культуре. Его образ представлен языковыми единицами «локального петербургского словаря», входящими в такие семантические поля как климатические характеристики, ландшафтные особенности, организация городского пространства, экономико-социальные условия, культурная и историческая значимость, а также духовно-культурный аспект. Вокруг данного пространственного локуса с единой мифопоэтической доминантой сложился особый «петербургский текст» (В. Н. Топоров), который интертекстуальными связями объединяет огромное количество произведений русской литературы и выступает как универсальный прецедентный феномен, известный зарубежному читателю.

По аналогии с городским (петербургским) дискурсом, выделенным А. С. Гальцовой, все сообщения на английском языке, тематически соотнесенные (эксплицитно или имплицитно) с географическим пространством «город Петербург» (Petersburg) можно объединить в англоязычный петербургский дискурс, к которому относятся и

рассматриваемые в нашем исследовании современные англоязычные биофикциональные повествования.

ГЛАВА 3. Языковое моделирование художественного образа Петербурга (Petersburg) в текстах биофикционального повествования

3.1. Фактографическая основа образа Петербурга (Petersburg)

3.1.1. Художественная картография Петербурга в англоязычных биофикциях

В постмодернистских художественных произведениях пространство, по утверждению М. Фуко, играет особую роль, превалируя даже над вопросом времени [Фуко, 2006]. При репрезентации в тексте биофикционального повествования пространства города, референтом которого является реальный географический объект, происходит «взаимообмен между литературой и географией». В литературном произведении географический «пейзаж» преобразуется в художественный: описание городского пространства функционирует не просто как фон биофикционального повествования, но и само «порождает это повествование и его мотивирует» [Vidugirite, 2015, с. 123].

Художественная картография — это «особое геопоэтическое пространство (только частично совпадающее с реальной географией)», при конструировании которого происходит «отбор и именование географических объектов, выстраивание их иерархии, расположение на воображаемой карте и т. д.» [Купцова, 2018, с. 78]. Маркерами художественного картографирования являются «топографические индексы» (Топоров) – топомимы. Как замечает Л. Н. Давлеткулова, «в географических наименованиях определенным образом “консервируется” лингвокультурная информация», так как в значении топонима объединяются лингвистические и экстралингвистические (энциклопедические) сведения [Давлеткулова, 2014, с. 5, 8]. Взяв за основу работу В. А. Никонова по топонимике [Никонов, 2011], исследовательница выделяет три уровня значений топонимов, которые служат источником лингвокультурологической информации и передают отношение к

сложившемуся в сознании географическому объекту: 1) дотопонимическое (апеллятивное, этимологическое) – значение слова-этимона; 2) топонимическое (географическое) – номинация географического объекта; 3) от-топонимическое (посттопонимическое) – связанные с топографическим объектом ассоциативные смыслы, отражающие «коммуникативный опыт личности или целого языкового коллектива» [Гальцова, 2011, с. 5]. Примечательно, что в зависимости от объема фоновых знаний об объекте, связанных с социокультурным кодом, и распространенности коннотаций топонима в национальном сознании, оттопонимическое значение может быть как индивидуальным, так и общеизвестным. Таким образом, выступая в качестве «компрессированного текста, представляющего собой разновидность текста культуры» [Сизова, 2004, с. 7], топонимы отражают национальные особенности освоения окружающей действительности, т. е. обладают «этнокультурной коннотацией» [Гальцова, 2011, с. 9]. В художественном тексте топонимы выполняют две функции: объективирующую, связанную с обозначением места действия, и субъективирующую, отражающую особенности индивидуально-авторской картины мира и идиостиля [Щукина, 2004, с. 16].

Среди топонимов в исследуемых биофикциональных повествованиях доминируют собственные имена городских объектов – урбанонимы (83 единицы из 91), хотя топонимы, обозначающие собственное название города, встречаются 201 раз: полисоним (*Saint/St) Petersburg* в биофикции «*To the Hermitage*» Брэдбери упоминается 69 раз (а также в русской транслитерации *Sankt Peterburg* – 48 раз), в «*The Master of Petersburg*» Кутзее – 46 раз, в «*The Noise of Time*» Барнса – 2 раза. Описывая революционное и советское прошлое города на Неве, авторы вводят в свои повествования и другие его исторические наименования – *Petrograd* (у Барнса – 3 раза, у Брэдбери – 5 раз) и *Leningrad* (у Барнса и Брэдбери по 14 раз). Таким образом, собственное название русской северной столицы встречается в тексте произведения Брэдбери 136 раз, Кутзее – 46 раз, Барнса – 19 раз, что, принимая во внимание

лингвокультурологический анализ названий данных биофикций (см. Глава 3, подраздел 3.2.4), позволяет сделать вывод, что Петербург является одним из главных пространственных локусов анализируемых биофикциональных повествований, художественное пространство которых топонимически организовано вокруг города Санкт-Петербург.

Обратимся к анализу урбанонимов – элементов, которые организуют сематическое поле пространственного художественного образа Петербурга (Petersburg). В тексте художественного произведения вся система урбанонимов является маркерами городского пространства. Поскольку любой топографический объект обладает географическими границами и временной соотнесенностью, топонимы «имеют временную и пространственную локализацию, то есть определенное положение в хронотопе» [Гальцова, 2011, с. 9]. Они создают «реальный пространственный фон произведения», одновременно моделируя «динамичный персонифицированный образ» города [Питина, Урванцев, 2017, с. 84–85]. Более того, специфическая система топонимов Санкт-Петербурга может репрезентировать русское этнокультурное пространство в целом. Вместе с тем характерной особенностью урбанонимов является их подвижность и изменчивость. Выступая «зеркалом национальной культуры», они отражают политические и социальные изменения, происходящие в обществе, смену культурных и ценностных представлений [Сизова, 2004, с. 3].

Для классификации выявленных урбанонимов мы использовали тематическую классификацию, модифицированную Ю. П. Болотиной [Болотина, 2010, с. 13–14]. Методом сплошной выборки были выявлены урбанонимы, которые встречаются во всех трех англоязычных биофикциональных повествованиях, – годонимы, т. е. наименования линейного объекта в городе: проспекта, улицы, переулка, набережной, например (здесь и далее выделено нами — *Н. У.*): в «To the Hermitage» – «*The Tzarina has housed him within sight of her own pink Hermitage, right on grand Millionaya / Millionaire's Row*» [Bradbury, 2012, с. 70]; в «The Master of

Petersburg»: «*Be waiting at the corner of **Gorokhovaya** on **the Fontanka** this evening at ten o'clock*» [Coetzee, 2008, с. 84]; в «The Noise of Time» «*He accompanied the screen at the Piccadilly on **Nevsky Prospekt***» [Barnes, 2017, с. 55].

Однако, в рассматриваемых биофикциях встречаются и другие русскокультурные урбанонимы, в частности: агоронимы – наименования площадей: «*And if the whole grand plan is to be capped and crowned with a vast new statue, to be raised up high in **Saint Isaac's Square** ...*» [Bradbury, 2012, с. 69]; «*Galina has decanted us from the mini-bus in the middle of **Palace Square***» [Ibid., с. 263]; городские хоронимы – наименования районов, кварталов: «*In **the Petrogradskaya district** mainly, but on this side of the river too*» [Coetzee, 2008, с. 90]; эkkлeзионимы – наименования церквей: «*They're turning old wood into fresh stone, taking down huts to put up palaces, half-dismantling the not long-built **Church of Saint Isaac** to turn it into something other*» [Bradbury, 2012, с. 67].

Были выявлены ойкодомонимы, которые отражают как административно-хозяйственную организацию городского пространства, например: «*Rows of masts flutter their pennants at **the Exchange Wharf** on the far shore*» [Bradbury, 2012, с. 66], «*...Betskoi has demanded that the figure should be looking proudly at **the Admiralty building, the Peter-Paul Fortress and the twelve colleges** he founded on the opposite bank*» [Ibid., с. 100]; «*... rushing with a group of schoolfellows to **the Finland Station** to greet Lenin on his return to Russia*» [Barnes, 2017, с. 52], так и его культурно значимые объекты: «*A week after Our Man arrives in Petersburg comes the Friday masked ball at **the Winter Palace, the Hermitage***» [Bradbury, 2012, с. 3]; «*He'd barely missed a performance of **Petrushka** at the **Mariinsky***» [Barnes, 2017, с. 64], «*Their new version went to **the Leningrad Maly Theatre***» [Ibid., с. 136]; а также эргонимы – наименования организаций и учреждений: «*Feathered hussars from **the Empress's White Guard** stand like pregnant tableaux at the many doors*» [Bradbury, 2012, с. 3]; «***The NKVD** smoked Belomor*» [Barnes, 2017, с. 37]; «*He is reading an account of a skirmish between students and gendarmes outside **the Faculty of Philosophy***» [Coetzee,

2008, с. 41].

Среди урбанонимов также встречаются микроурбанонимы — названия объектов городской среды, известных узкому кругу людей, проживающих на небольшой территории: «*I'm here and, as they told me at the **Kafé Kosmos**, it's a writers' city*» [Bradbury, 2012, с. 266].

К сожалению, данная классификация не отражает такие важные для внутригородской среды Петербурга объекты, как памятники, которые В. А. Никонов относит к классу микропонимов [Никонов, 2011, с. 46-47]: «*and right opposite the spot where, as it happens, **the Bronze Horseman** is meant to stand*» [Bradbury, 2012, с. 71]; «*right beside **the Alexander Column**, on an old site of history*» [Ibid., с. 263].

Город Петербург представляет собой многокомпонентный географический объект, поэтому для его адекватной репрезентации в ткани художественного текста, писатели используют и другие топонимы, а именно: гидронимы — географические номинации водных объектов «*He crosses **the Moyka Canal**, where he sees unpleasant icelumps from upstream tumbling furiously together before they burst into the harbour*» [Bradbury, 2012, с. 305]; «*He gazed briefly at **the River Neva**, which would outlast them all*» [Barnes, 2017, с. 49] — и инсулонимы — названия островов: «*There <...> is the passenger terminal that sits on the very tip of **Vasilyevsky Island***» [Bradbury 2012, с. 259]; «*...he suggests an outing to **Petrovsky Island***» [Coetzee 2008, с. 4]. С этими природными объектами связаны наименования петербургских мостов, представленные дромонимами: «*Then he makes his way back across **Kokushkin Bridge** to the inn*» [Coetzee 2008, с. 3], «*the little Church of the Redeemer near **Kameny Bridge***» [Ibid., с. 28]; «*In November streets are always icy and **the Winter Bridge** is closed*» [Bradbury, 2012, с. 220].

Обращаясь к описанию города «чужой» культуры, англоязычные писатели сталкиваются с «проблемой концептуализации инокультурных явлений», так как в англоязычной картине мира нет соответствующих им понятий, и, соответственно, в исходном английском языке существуют для

обозначения концептов «внешней» культуры «лексические лакуны» [Кабакчи, 2018, с. 67–68]. При моделировании пространства инокультурного – русского – города, англоязычные писатели используют различные способы введения русскоязычных урбанонимов в англоязычное биофикциональное повествование.

В первую очередь, это транслитерированные заимствования: *the Fontanka, the Neva, the Mariinsky*. При введении в художественный текст урбанонимов, «обладающих отчетливо выраженным терминологическим значением» [Болотина, 2010, с. 15] применяется второй способ – калькирование. Калькирование используется для передачи ойкодомонимов и эргонимов, среди которых встречаются как лексические кальки: *the Winter Palace, the Faculty of Philosophy, the Church of the Redeemer, St Gregory's, Smolny Academy for Noble Girls, the Chamber of Weights and Measures, the Small Hall of the Conservatoire, the Russian Association of Proletarian Musicians, the Choreographic Technical College, the Russian National Library*, названия кинотеатров – *the Bright Reel u the Splendid Palace*, так и семантические – *the Bronze Horseman, the Big House*.

Поскольку специфической особенностью ксенонимов-урбанонимов является наличие «эксплицитно выраженного ономастического классификатора» [Болотина, 2010, с. 15], то авторы обращаются к еще одному способу передачи русских городских ксенонимов – гибридным образованиям, в которых один элемент урбанонима заимствуется, а другой переводится: *Sadovaya Street, Bolshaya Pushkarskaya Street, the Finland Station, Stolyarny Quay, the River Neva, the Fontanka Canal, Kokushkin Bridge, Kameny Bridge, Vasilevsky / Vasilyevsky Island, Yelagin Island, Petrovsky Island, the Peter and Paul Fortress, Church of Saint Isaac, Palace Square, the Alexander Column, the Central Leningrad Post Office, the Hall of the Leningrad Philharmonic, the Leningrad Maly Theatre*.

Хотелось бы отметить несколько интересных случаев номинации среди гибридных образований. Например, обращает на себя внимание включение в

состав годонимов *Voznesensky Prospekt, Nevsky Prospekt, Liteiny Prospekt*. локалоида *Prospekt*, т. е. элемента легко узнаваемой интернациональной лексики, который приводится в русскоязычной транслитерированной графике, указывающей своей «остраненной графической формой» на его «чужеродность языку описания» [Кабакчи, 2018, с. 68].

Также авторы иногда вводят в состав гибридного образования полионим, т. е. универсальный культуроним, который можно использовать для описания как внутренней, так и внешней культуры. Этим способом облегчается понимание англоязычным читателем русскоязычных урбанонимов, но теряется точность географической референции. Проиллюстрируем этот случай несколькими примерами из биофикции Дж. Кутзее «*The Master of Petersburg*». При передачи русского годонима «Свечной переулок» лексическая единица «переулок» заменяется полионимом «*Street*» (улица) – *Svechnoi Street*. В данном случае англоязычный автор не учитывает особую двойную адресацию текстов вторичной культурной ориентации, т. к. в сознании билингва, владеющего русским и английским языками, возникает некий когнитивный диссонанс, вызванный отсутствием согласования между формой русского атрибута мужского рода «свечной» (*Svechnoi*) и номинативной единицы женского рода «улица» (*Street*). Или, для обозначения районов Петербурга, в русском названии которых используется лексема «сторона» («городские стороны» – это обобщенное наименование исторических районов Санкт-Петербурга, возникшее в начале XVIII в. [Санкт-Петербург]) Кутзее использует два полионима *district* и *quarter* (*the Petrogradskaya district, the Moskovskaya quarter*). Эти же полионимы используются автором и для передачи хоронима «округ/околоток», причем один и тот же географический денотат обозначается двумя разными гибридными образованиями: «Сенной околоток» – *Haymarket district* и *Haymarket quarter*.

Выявленные нами способы введения русскоязычных урбанонимов в художественный текст, которые использовали англоязычные авторы,

подтверждают классификацию способов ксенонимической номинации, предложенную В. В. Кабакчи и Е. В. Белоглазовой [Кабакчи, 2018, с. 76]. Для достоверной передачи образа Петербурга (Петрограда-Ленинграда) англоязычные авторы-постмодернисты используют в своем биофикциональном повествовании большое количество реальных топонимов, особенно урбанонимов, созданных способами калькирования или гибридного образования. Отметим, что на этом этапе анализа исследовалось только топонимическое значение топографических индексов. При исследовании оттопонимического значения на следующем этапе (лингвокультурологический анализ) было выявлено, что некоторые топонимы являются вымышленными и не имеют реально существующего денотата в петербургском городском пространстве (см. Подраздел 3.2.2, посвященный биофикции Кутзее). В то же время, для формирования инолингвокультурного контекста авторы использовали и другие языковые маркеры культурной локализации, которые мы рассмотрим в следующем подразделе.

3.1.2. Историко-культурная художественного образа Петербурга (Petersburg)

Англоязычное описание русскоязычного города, помимо урбанонимов и других топонимов, неизбежно включает и иные элементы иноязычной культуры, которые можно назвать «культурно-историческими индексами» [Топоров, 2003, с. 552]. Это культуронимы-русизмы, которые относятся к таким семантическим полям как «география», «история», «государственное устройство», «социально-политическая жизнь», «экономика», «религия», «искусство» (в том числе «литература»), «быт», «кулинария» и пр. Помимо лексических единиц инолингвокультурный контекст создается и другими лингвокультурными средствами: прецедентными именами и названиями, идиоматическими оборотами и интертекстуальными вкраплениями. При выборе стратегии адекватной ксенонимической номинации элементов,

обуславливающих культурную локализацию текста, авторы прибегают к описанному в первом подразделе «сформированному репертуару средств концептуализации» культурных феноменов [Кабакчи, 2018, с. 71], который включает в себя заимствования, калькирование, гибридные образования и некоторые другие менее точные способы передачи иноязычного культуронима.

Англоязычные авторы анализируемых биофикциональных повествований, создавая русский культурный контекст, демонстрируют знакомство с особенностями поведения русских в разных бытовых ситуациях, умело вводя в свое описание так называемые «ситуативные реалии». Например, Дж. Кутзее, рисуя картинку в петербургском бакалейном магазине, отмечает, как ловко продавщица сворачивает кулек из бумаги, зачерпывает совком белый сахар и зашнуровывает кулек: «*Deftly she folds a cone of paper, pinches the bottom shut, scoops in white sugar, weighs it, folds the cone*» [Coetzee 2008, с. 20].

Напомним, что одним из традиционных аспектов описания Петербурга является духовная культура (см. Подраздел 2.2.2). Рассмотрим, как его элементы модифицируются англоязычными авторами при создании художественного образа Petersburg в исследуемых биофикциональных повествованиях.

В качестве маркеров русско-культурной и петербургской локализации англоязычные авторы широко используют прецедентные имена собственные русской культуры и истории, особенно Дж. Барнс и М. Брэдбери, чьи повествования насыщены не только именами представителей искусства, но и политических деятелей (*Tchaikovsky, Prokofiev, Pushkin, Gogol, Turgenev, Dostoyevsky, Chekhov, Zoshchenko, Pasternak, Akhmatova, Brodsky, Nabokov, Peter the Great, Catherine the Great, Lenin, Stalin, Dzerzhinsky*). В этом плане биофикция Дж. Кутзее несколько отличается, т. к. в ее тексте кроме протагониста Ф. М. Достоевского используются только три антропонима с

прецедентной референцией, семантически связанные с темой политического насилия (*Stenka Razin, Bakunin, Sergei Gennadevich Nechaev*).

Также в группу лексических единиц, отражающих ориентацию текста на русскую культуру, входят транслитерированные заимствования, которые встречаются как в зарисовках с улиц Петербурга: «*On the street the **droshky** is still waiting*» [Coetzee, 2008, с. 2], «*Children play between the tramlines, **babushkas** carry wrapped bundles along rough sidewalks*» [Bradbury, 2012, с. 268], так и для описания жителей северной столицы «*He came from the wrong stock: the liberal **intelligentsia** of that suspect city St Leninsburg*» [Barnes, 2017, с. 89].

Инокультурный характер заимствованных элементов иногда подчеркивается средствами графического выдвигания, например, в нижеследующем фрагменте автор, предлагая читателю ироничную трансформацию улиц города на Неве, выделяет курсивом локалоид *prospekts*: «*Meantime, along the ever improving banks of the Neva, rotting Petrine wood turns magically into long-lasting stone, and once mean streets open out into the most inviting **prospekts***» [Bradbury, 2012, с. 268]. Для облегчения концептуализации англоязычным читателем менее распространенных ксенонимов-русизмов используется прием параллельного подключения, которое вводит поясняющий комментарий: «*He is enrolled as a student at the university but he attends no lectures. He joins **a kruzhek**, a circle whose members experiment with free love*» [Coetzee, 2008, с. 95]. В данном фрагменте авторский поясняющий комментарий необходим, так как лексическая единица *kruzhek*, отражающая характерную черту социально-политической жизни студентов Петербурга в XIX в., может быть не понятна англоязычному читателю.

В следующем примере, рисующем атмосферу нервного ожидания ареста на лестничной площадке Петербурга времен сталинского террора, Барнсом заимствуется не только название советских сигарет, но и морфологический способ образования грамматической категории множественного числа по правилам русского языка при помощи транслитерированного окончания *-i* (-

и): «*On his first night by the lift, he had decided not to smoke. There were three packs of **Kazbeki** in his case, and he would need them when it came to his interrogation*» [Barnes, 2017, с. 16]. Хотя в других случаях авторы сохраняют морфологию английского языка, например, словообразовательные суффиксы, заимствуя только иноязычную основу и таким образом создавая интересные гибридные словоформы: «*I read you his fantasy, as you like to call it, simply to indicate how deeply he had fallen under the influence of the **Nechaevites***» (ср. с рус. «нечаевцы» — *Н.У.*), «*What you call **Nechaevism** has always existed in Russia, though under other names*» (ср. с рус. «нечаевщина» — *Н.У.*) [Coetzee, 2008, с. 17]. Обе лексические единицы *Nechaevites* и *Nechaevism* также семантически связаны с темой политического террора, но относятся к другому (царскому) периоду из истории Петербурга.

Следующий способ ксенонимической номинации, к которому обращаются англоязычные писатели, — это калькирование. Авторы вводят в свой текст биофикционального повествования многочисленные кальки, как лексические (*Decembrist, Leftism, the Cult of Personality, the enemy of the state, Old Bolsheviks*), так и семантические (*Party, Power, Communism, Counterplan, nomenklatura, the mafia, oligarch*). При этом часто инокультурный характер номинации подчеркивается средствами графического выдвигания (капитализацией).

Еще один способ передачи реалий русской культуры, к которому прибегают авторы биофикций, чтобы обеспечить понимание русских ксенонимов, — это гибридные образования, которые употребляются для концептуализации как топонимов Петербурга: «... *we surge across the square, between the menacing Intourist coaches, and storm the steps of the **Winter Palace***» [Bradbury, 2012, с. 263], так и социально-политических характеристик петербургской жизни: «*They always came for you in the middle of the night. And so, rather than be dragged from the apartment in his pyjamas, or forced to dress in front of some contemptuously impassive **NKVD man**, he would go to bed fully*

clothed, lying on top of the blankets, a small case already packed on the floor beside him» [Barnes, 2017, с. 15].

Использование специальных ксенонимических наименований элементов русской (внешней) культуры может приводить к усложнению текста повествования и затруднять его понимание англоязычным читателем, незнакомым с русскими культурными реалиями, поэтому создатели биофикциональных повествований пользуются и менее точными способами моделирования инокультурного контекста. Эти «адаптирующие» способы [Кабакчи, 2018, с. 70] облегчают концептуализацию, но при этом проигрывают в точности номинации. К ним относятся:

а) описательные обороты: «*Deftly she folds a cone of paper...*» [Coetzee, 2008, с. 20] — *a cone of paper* для обозначения русизма «кулек»;

б) использование полионима: «*With her hair under a kerchief, in big boots, she looks like any market woman*» [Coetzee, 2008, с. 8] — нейтральной поликультурной лексемой «сапоги» (*boots*) обозначаются «боты», русские теплые ботинки или высокие галоши с верхом из войлока или фетра — характерная деталь петербургского зимнего гардероба во времена Достоевского; «*The Marshal acted as his patron, organising financial support for him from the military commander of the Leningrad District*» [Barnes, 2017, с. 23] — выше уже отмечалась двусмысленность референции данной лексической единицы относительно территориального деления русского города, соответствующей и району, и округу;

в) замена русскоязычного ксенонима родовым понятием «*From a street seller they buy little fish pasties for their supper*» [Coetzee, 2008, с. 51] — в русском переводе «уличный торговец» (*a street seller*) передается гипонимом «лоточник»; «*Prokofiev had left Russia for the West shortly after the Revolution*» [Barnes, 2017, с. 41] — в контексте повествования, остается непонятным, какая из трех русских революций, произошедших в Петербурге в начале XX-го века, имеется в виду;

г) замена русскоязычного культурного маркера англоязычным

аналогом: «*Galina has decanted us from **the mini-bus** in the middle of Palace Square*» [Bradbury, 2012, с. 263] – типичный вид городского транспорта времен Перестройки «маршрутка» передается лексической единицей *mini-bus*; «*Then he makes his way back across Kokushkin Bridge to the **inn** where, under the name Isaev, he took a room earlier in the day*» [Coetzee, 2008, с. 3] — с референцией к русской лексеме «трактир» и «*From a **tavern** comes singing, the tinkling of a guitar, shouts of merriment*» [Ibid., с. 70] — с референцией к «кабак». Рассмотрим чуть подробнее два последних примера из биофикции Кутзее. Сопоставительный семантический анализ показывает, что несмотря на аналогичные значения соответствующих английских и русских лексических единиц, выбранная автором лексема *inn* в отличие от русского аналога не является маркером исторического дискурса, и в обеих лексических единицах *inn* и *tavern* отсутствует сема «низкий разряд»:

inn – a pub where you can stay for the night, usually in the countryside [CamD];

трактир – (устар.) первонач. гостиница с рестораном, позднее – ресторан низшего разряда [ТСРЯ];

tavern – *old use* a place where alcohol is sold and drunk [CamD];

кабак – (устар. и разг.) питейное заведение, обычно низкого разряда [ТСРЯ].

Для создания инолингвокультурного пространства могут использоваться не только отдельные лексические единицы, но и фразеологизмы, пословицы и поговорки [Кабакчи, Белоглазова, 2018, с. 53–54]. Англоязычные авторы проявляют себя как хорошие знатоки русской идиоматики, наполняя свое художественное повествование большим количеством русских пословиц и интертекстуальных отсылок и цитат, иногда снабжая их специальным комментарием, указывающим на их принадлежность внешней лингвокультуре, и другими средствами выдвижения (кавычки, капитализация), подчеркивающими их чужеродный статус: «*'Life is not a walk across a field': it was also the last line of Pasternak's poem about Hamlet*» [Barnes, 2017, с. 111]; «*When you chop wood, the chips fly: that's what the builders of socialism liked to say*» [Ibid., с. 87]. «*He would sit with the chief examiner beneath*

*an enormous banner which declared: **ART BELONGS TO THE PEOPLE – V. I. LENIN***» [Ibid., с. 91] – в последнем примере значимость ленинской цитаты, которая в советские времена стала крылатым выражением, подчеркивается использованием механизма графического выдвигания.

Кроме идиоматических выражений, инолингвокультурный контекст моделируется и упоминанием произведений русской художественной литературы: «...as Aleksandr Pushkin was to establish in his famous play ***Mozart and Salieri***» [Bradbury, 2012, с. 196] – курсив английского автора. Богата аллюзиями и реминисценциями на романы Ф. М. Достоевского биофигция Кутзее «The Master of Petersburg» (об этом подробнее в соответствующем подразделе 3.2.2). Обращаясь к «русской теме», Барнс вводит в биофигциональное повествование широкий аллюзивный пласт, связанный с русской и советской литературой. Собственно, само название – «Шум времени», – является интертекстуальной отсылкой к одноименному сборнику эссе Осипа Мандельштама. Также интертекстуальная связь с русской литературой проявляется в обилии цитат как из классиков русской (Пушкин, Гоголь, Чехов), так и советской (Пастернак, Евтушенко, Солженицын) литературы: «*Chekhov said that **you should write everything — except denunciations***» [Barnes, 2017, с. 117] и другие.

С реализацией данного аспекта связана такая важнейшая для постмодернистского художественного текста характеристика, как интертекстуальность, вербализирующая в тексте «цитатное мышление» писателей, работающих в эстетике постмодернизма [ЛЭТП, 2001, с. 309]. Например, цитатный стиль Малкольма Брэдбери в биофигции «To the Hermitage» не только тесно связан с философией автора, но и отражает его обращение к внешней русской лингвокультуре, занимающей видное место в мировой культуре. Второстепенные персонажи в его повествовании часто носят имена известных литературных героев (*Onegin, Tatyana, Chichikov*). В частности, Татьяна из Пушкина, которая является стюардессой на борту парома *Vladimir Ilych*, переправляющего участников «Diderot Project» через

Балтийское море в Санкт-Петербург (См. Приложение, ТФ 3). Интертекстуальная отсылка к героине прецедентного романа А. С. Пушкина Татьяне Лариной *I am Tatyana* раскрывается каламбуром *I am Tatyana from Pushkin* (*Pushkin* – антропоним, референтом которого является русский писатель, и *Pushkin* – топоним-полисоним с референцией к небольшому городу в окрестностях Петербурга). Однако, почувствовать созданную автором игру слов способен только читатель-билингв, знакомый не только с русской литературой, но и с особенностями петербургской географии, т. е. данный каламбур является примером двойной адресации, характерной для постмодернистских повествований с внешней культурной ориентацией.

Англоязычные авторы также пытаются «вербально имитировать когнитивные структуры, специфичные для русского менталитета» [Кабакчи, Белоглазова, 2018, с. 57]. Например, «*Stalin assured them that **they were all screws in the mechanism of the State***» [Barnes, 2017, с. 93] репрезентирует концептуальную метафору ЛЮДИ – ВИНТИКИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МЕХАНИЗМА, типичную для советского государственно-политического дискурса. Также делаются попытки воспроизвести и дискурсивные практики, характерные для русского языкового коллектива. В качестве примера приведем фрагмент из биофикционального повествования Кутзее, представляющий собой заявление, написанное Ф. М. Достоевским, под напором нигилиста Нечаева, который хочет использовать этот текст для разжигания студенческих беспорядков:

- (1) He writes: 'On the night of October 12th, **in the year of our Lord 1869**, my stepson Pavel Alexandrovich Isaev fell to his death from the shot tower on Stolyarny Quay. A rumour has been circulated that his death was brought about by the Third Section of the Imperial Police. This rumour is a wilful fabrication. I believe that my stepson was murdered by his false friend Sergei Gennadevich Nechaev.

May God have mercy on his soul.

F. M. Dostoevsky. November 18th, 1869.' [Coetzee, 2008, с.79].

В этом микроконтексте автор имитирует манеру речи Ф. М. Достоевского, а дискурсивные единицы «*in the year of our Lord 1869*» и «*May God have mercy on his soul*» характерны для русского общества XIX в. Сочетанием элементов биографического дискурса и политического дискурса («*the Third Section of the Imperial Police*» с референцией к русской лексеме «охранка») моделируется игровая неопределенность времени и пространства. Попутно отметим, что топоним *Stolyarny Quay* является вымышленным и не имеет денотата в реальном географическом пространстве Петербурга, усиливая игровую модальность фрагмента: читатели, не вполне знакомые с реальными фактами биографии Ф. М. Достоевского, могут поверить в истинность изображенного события.

Проведенный анализ показывает, что русскокультурные вкрапления в биофикциональных повествованиях представлены русскоязычными топонимами, в частности петербургскими урбанонимами, являющимися элементами англоязычного петербургского дискурса, и языковыми единицами, обозначающими русские (российские, советские) культурно-исторические реалии, которые представлены транслитерированными заимствованиями, калькированными и гибридными сочетаниями, идиоматическими выражениями, прецедентными именами и интертекстуальными отсылками. Они создают инолингвокультурный контекст, выполняя характерологическую функцию культурной локализации, и составляют фактографическую основу моделируемого автором художественного образа Петербурга (Petersburg). При этом авторы прибегают к творческим отступлениям (трансгрессиям) от абсолютной картографической точности передачи топонимики Петербурга, тем самым вовлекая знающих читателей в интенциональную игру в семантическом поле «фактографичность/фикциональность», и оставляя менее подготовленных адресатов в неведении о нарушении биографического пакта.

3.2. Авторское моделирование образа Петербурга

3.2.1. Петербург М. Брэдбери как локус призрачного великолепия и холода

Биофикция «To the Hermitage», представляя собой художественное повествование, обладает характерными для него дискурсными и текстовыми признаками: нарративностью и литературностью [Андреева, 2019], т. е. «имеет фабулу (события из жизни Дидро и современной научной экспедиции) и сюжет (определенный порядок расположения событий, переплетение двух линий повествования и пространственно-временная организация текста, отражающие авторскую точку зрения)» [Урусова, 2021 (а), с. 123], которые представлены в жанре, определяемом самим автором как роман. В анализируемом произведении английский писатель с большой долей иронии повествует «о двух реально состоявшихся путешествиях в Россию. Первая поездка была предпринята Дени Дидро по приглашению Екатерины Второй в XVIII в., вторая экспедиция состоялась во времена перестройки в рамках научного конгресса “Diderot Project”» [Урусова, 2021 (а), 122]. Для иллюстрации особенностей индивидуально-авторского стиля приведем лишь один характерный пример, расположенный в сильной позиции начала данного биофикционального повествования, который задает ироническую тональность всему произведению:

(2) **He’s old, but he’s done it; and the sheer fact of his arrival in Petersburg, his sudden appearance at the great Court of the North, is itself prodigious, one of the little wonders of the world.** <...> Within days – once **the Orthodox pomp** has been gone through, the fireworks exploded, the caviar digested, the champagne and vodka settled – they are all writing their duty letters home [Bradbury, 2012, с. 1].

На семантическом уровне этот отрывок иронически «представляет удивительный приезд Дидро в Петербург одним из чудес света, но благодаря

иррадиации стилистической функции [Арнольд, 2019, с. 160] в воспринимающем сознании чудесное появление (*appearance*) распространяется и на Петербург, который также становится референтом метафоры *one of the little wonders of the world*. Ирония, неотъемлемый компонент коммуникативно-творческой стратегии М. Брэдбери, базируется на актуализации нескольких смыслов атрибутива *prodigious* – один связан с удивлением, а второй подразумевает чрезмерность» [Урусова, 2021 (а), 123]:

prodigious – 1) causing amazement or wonder;

2) extraordinary in bulk, quantity, or degree: ENORMOUS;

3) resembling or befitting a prodigy: STRANGE, UNUSUAL;

extraordinary – felt as going far beyond a previous maximum (as of goodness, greatness, intensity, or size) [MWOD].

Значение «чрезмерность» имплицитно оценивается оценочной номинальной конструкцией из дальнейшего текста абзаца *the Orthodox pomp* и усиливается перечислением праздничных атрибутов (*fireworks, caviar, champagne, vodka*) в сочетании с синтаксическим повтором. «Перспективный характер эпитета *prodigious* проявляется в потенциальном, но не раскрывающемся в данном контексте значении 3, актуализирующем концепт STRANGE, UNUSUAL. Однако в последующем повествовании эпитет *strange* становится одним из устойчивых определений Петербурга, отражая индивидуально-авторское видение русского города» [Урусова, 2021 (а), 123] (микроконтексты 4, 7, 10).

На втором этапе проанализируем лингвистические средства, которые использует М. Брэдбери, моделируя образ Петербурга в своем биофикциональном повествовании.

Знаками действительного городского пространства являются разнообразные лексемы, относящиеся к семантическому полю «Город». Однако уже сам набор выбранных Брэдбери лексических единиц передает его впечатление о городе. Для этого английского автора Петербург – это прежде всего «столица»: он единственный из рассматриваемых писателей вводит в свое повествование лексику «*capital*» (23 примера). Эта идея поддерживается

рядом столичных объектов, репрезентирующих тему богатства составляющих городское пространство элементов: «*palaces and promenades*», «*academies, museums, and stock exchanges*», «*cathedrals and monasteries*», «*hanging gardens*», «*fortresses, prisons and arsenals*», «*the banks*», «*a university, an Academy of Arts, another of sciences; an Italian theatre, a great observatory, a Temple of Minerva, a library*», «*arcades*», «*galleries*», «*statues*», «*the government*», а также упоминанием различных архитектурных стилей и элементов: «*romanesque, classical, oriental, baroque*», «*baroque wings*», «*gallery extension*», «*the façade*», «*cement pillar*», «*classical pediments*», «*unfinished stucco*», «*scaffold*», – и дорогих отделочных материалов: «*granite, marble*». Невозможно не отметить стилистическую функцию множественного числа существительных, которое имплицитно субъективную характеристику изобилия и великолепия.

Второй по значимости тематический ряд связан с водной составляющей образа Петербурга и его важности как морского порта: «*waters*», «*islands*», «*the shore*», «*harbour*», «*moorings*», «*the Neva bank*», «*bridge of floating pontoons*», в который также включаются разнообразные виды водного транспорта: «*high-rigged ships*», «*the Russian ferry*», «*merchant tubs*», «*sailing vessel*», «*fat barges*».

Остальные лексические единицы можно разбить на несколько тематических подгрупп – линейные объекты и разные части городского пространства: «*the streets*», «*canals*», «*embankments*», «*squares*», «*the quay*», «*bridges*», «*the centre of the city*», «*a corner of the square*»; административные и социально-экономические объекты: «*an ancient food and fish market*», «*palace ballet school*», «*the offices*», «*the railway station*», «*church*»; виды городского транспорта: исторические «*carriages*», «*sleds*» и современные «*Intourist coaches*», «*the mini-bus*»; типы жилых помещений: «*hovels*», «*military and naval barracks*», «*wooden sheds*»; структурные компоненты зданий: «*corridors*», «*the roofbeams*», «*the staircase*», «*ground floors*», «*the fronts*»; элементы жилых помещений: «*rooms*», «*his apartment*», «*a bedroom*», «*doors*».

Перейдем к третьему этапу, чтобы выявить маркеры субъективного

характера пространства. Для художественного пространства Петербурга в биофикциональном повествовании «To the Hermitage» большое значение имеет граница: ее наличие имплицитруется использованием локативной конструкции с предлогом to, базирующейся на TO image schema. Образ-схема данного типа включает в себя 3 элемента: перемещающуюся фигуру, которая обозначается термином *траектор* (trajector), траекторию движения, или *путь* (path), и фон, называемый термином *ориентир* (landmark) [Stockwell, 2002, с. 16]. Следовательно, заглавие «To the Hermitage» («В Эрмитаж») представляет собой образ-схему, основанную на перемещении в пространстве: имплицитный траектор (не выявленный в названии, но подразумеваемый протагонист биофикционального повествования) совершает движение в направлении (To) обозначенного ориентира (the Hermitage).

Граница разделяет «свое» европейское пространство протагонистов исторической и современной части и «чужое», связанное с русской культурой пространство Петербурга, репрезентируемое как темное (*the day is so drearily downlit it looks remarkably like night; Nordic gloom, night* – микроконтексты 4–5) и угрожающее опасностью (*a state of crisis, unthreatening, bullet-pocked, part-shattered, rusting metal core* – микроконтекст 6). ХОЛОД выступает маркером перехода в другой мир и на текстовом уровне вербализируется разными лексемами (*north, Northern, colder than the very deepest hell, chill, winter, frozen, winter snows, the temperature is slipping, freezing, icy, NORDIC* – микроконтексты 3–5). Хотя между поездкой Дидро и экспедицией «Diderot Project» прошло почти 200 лет, ничего не изменилось в воспринимающем сознании европейца: французский философ едет окольными путями из образованной и просвещенной («*educated and enlightened*») Европы в варварскую («*barbarian*») Россию, а современная экспедиция из демократического, либерального, «цивилизованного» («*democratic*», «*liberal*», «*civilized*») Стокгольма через Балтийское море прибывает в беспокойную, охваченную военным переворотом («*the terrible war has begun*») Россию, город Петербург. Представленные ниже текстовые отрывки репрезентируют

концептуализацию перехода через границу в исторической (микроконтексты 3 и 4) и современной (микроконтексты 5 и 6) повествовательных линиях (здесь и далее выделено мной – *H.V.*):

- (3) They ride on, day and **night**, forty-eight hours at a run. As the carriage jolts, as **north** and east get nearer, the wind gets **colder**, the **winter** comes down... [Bradbury, 2012, с. 49];
- (4) BUT IF IN RIGA the weather has been brisk and stormy, by the time they approach the **Northern** Palmyra – the **chill** capital, the heartland city so strangely stuck out here like a painted nail on the end of a whore's **frozen** finger – it's **colder than the very deepest hell**. <...> Not like that in Catherine's strange capital. The first **winter snows** are already starting to fall, **the temperature is slipping, the day is so drearily downlit it looks remarkably like night**. Freezing and shivering, hacking and coughing, the Philosopher stares through the **icy** mud-splattered screens of Natishkin's bouncing Berliner as it trundles down the new-built granite English quay. [Ibid., с. 65-66];
- (5) **NORDIC GLOOM**. Middle-of-the-**night**, end-of-the-boat-pier, screaming-in-your-face, **pure state-of-the-art Nordic gloom** [Ibid., с. 75];
- (6) AND YET – despite the three days of nagging anxiety I've been suffering from ever since that **night** in Stockholm when I switched on the TV and discovered Russia had returned to a **state of crisis** – the harbour we've just now sailed into has the appearance of being a pleasant, a normal, a perfectly **unthreatening** place. <...> There <...> is the passenger terminal that sits on the very tip of Vasilyevsky Island <...> Yet somehow the entire façade seems **bullet-pocked**, every cement pillar seems **part-shattered**, revealing **the rusting metal core** [Ibid., с. 259-260].

Значимость наличия границы подчеркивается конвергенцией механизмов выдвижения: сильная позиция (микроконтексты 4–6 расположены в начале главы), графическое выдвижение (капитализация в начале главы), обманутое ожидание и конвергенция стилистических приемов (каскады

метафорических эпитетов, сравнения, перифрастические номинации, параллельные конструкции, повторы).

Объективные параметры моделируемого пространства русского города сопровождаются лексическими единицами, отражающими субъективную авторскую перцепцию, и, в первую очередь, точку зрения, с которой воспринимается городской пейзаж. В данном биофикциональном повествовании выделяются две повествовательно-описательные стратегии. С одной стороны, воспроизводится процесс наблюдения городского пространства перемещающимся участником-наблюдателем (микроконтекст 7, который полностью приведен в Приложении, ТФ 1). С другой стороны, Петербург предстает с «нечеловеческой» картографической перспективы, которая охватывает «нереальные для обычного наблюдения масштабы пространства» и опознается «по нестабильной, скользящей и блуждающей точке зрения» [Vidugirite, 2015, с. 264] (микроконтекст 8):

- (7) They trundle on, into the heart of the new capital. Everywhere **huge palaces, shining yellow, pink, blue** through flaky veils of **snow**. Some are cracking already; some stand in Venetian fashion with their ground floors rotting to decay in swirling **water**; some are already sliding back into the universal mud. Many are **illusions** [Bradbury, 2012, с. 67];
- (8) Rows of masts flutter their pennants at **the Exchange Wharf on the far shore, Vasilyevsky Island**, where European manufacture is being off-loaded on to Russian mud. Dirty loggers' barges, drifting ferries swirl about in the muddy **floody Neva**. This is just a wide shallow flow crossed by one rough bridge of floating pontoons – though, as stakes in the **water** show, other bridges are a-building. **Over the water** the thin spike of **the Peter and Paul Fortress**, where past imperial corpses lie, rises gold and glittering from the brown reeds of **a wind-blown marsh**. Then, **on this side**, the city. A city that's been built from nothing, over course of, out of the stuff of, his own lifetime. A new European capital, that just appeared **like a mirage** when no one was expecting it at all [Ibid., с. 66].

В микроконтексте 7 маркерами конфигурации пространства с позиции передвигающегося наблюдателя являются референты *They* и *our man*, дополненные предикатами *trundle on* и *can see with half an eye*, соответственно, а также форма настоящего продолженного времени многих глаголов (*are cracking, are already sliding back, is rising, 's not falling, is already coming down, are being carved, 're turning*). В то же время картографический импульс в микроконтексте 8 обозначается локативными выражениями *on the far shore, Over the water, on this side* и урбанонимами, денотатами которых являются реальные объекты петербургского пространства (*the Peter and Paul Fortress, the Exchange Wharf, Vasilyevsky Island, the Neva*). Локативная конструкция «*Over the water the ... spike of the Peter and Paul Fortress*» является интересным примером моделирования пространственной характеристики «высота», т. к. это качество пространства передается прецедентным локусом данного города, вербализируемого в тексте ксенонимом-ойкодомонимом *Peter and Paul Fortress*. А характерным приемом моделирования таких пространственных параметров как «простор» и «большая протяженность» становится грамматическая категория множественного числа лексико-семантических единиц, входящих в сематическое поле «Городские объекты»: «*the ideal triumphal figure, classical and allegorical, Big Peter the Horseman, rearing up high and mighty over **the streets and waters** of his fantastic city, just as he had in life*» [Bradbury, 2012, с. 69].

Остановимся чуть подробнее на широко используемой М. Брэдбери при моделировании образа Петербурга стратегии целенаправленно инсценируемой интердискурсивности. При анализе дискурсного пространства художественного текста выявляются как «центральные текстоформленные» дискурсы, так и включения «периферийных» дискурсов [Андреева, 2019, с. 138–140]. Естественная интердискурсивность (В. Е. Чернявская) наблюдается в каждой анализируемой биофикции, однако в произведении «*To the Hermitage*» наиболее ярко представлено намеренное взаимоналожение различных дискурсов, направленное на создание игровой тональности.

«Одним из центральных дискурсов биофигуры «To the Hermitage» выступает англоязычный дискурс описания русской культуры, в том числе англоязычный исторический дискурс, развертывающийся диахронически в двух планах: ПРОШЛОЕ (THEN) – времена правления Екатерины Второй (в частности, 1773 г.) и НАШИ ДНИ (NOW) – трагические события сентября – октября 1993 вследствие внутривластной конфронтации. <...> С первых же страниц своего романа Брэдбери искусно создает русский культурный контекст, насыщая описание Петербурга маркерами русской культурной ориентации: *the Hermitage, the Winter Palace, the Neva, hussars, the Empress's White Guard, Smolny Academy for Noble Girls, the Orthodox church, the Nevsky Prospekt* [Bradbury, 2012, с. 1-23], которые свидетельствуют об естественной интердискурсивности художественного текста, одновременно позволяя автору реализовать установку на аутентичное моделирование фактографической составляющей образа русского города» [Урусова, 2021 (а), 124]. Исторический дискурс также представлен маркерами русской культурной ориентации англоязычного текста: «моделируя образ Петербурга начала XVIII-го века, Брэдбери использует разнообразные ксенонимы-русизмы (*tzar, tzarina, roubles, versts, boyars, Don cossacks*), а при создании образа современного Петербурга 90-х годов прошлого века текст наполняется лексическими маркерами революционного (*The Red Revolution, the Bolshevik Revolution, Communism, proletarian realism, commissars*) и постсоветского дискурсов (*the mafia, valuta, shamanski, the coloured dolls, the matrioshki*)» [Урусова, 2022 (а), 350]. Различается и набор антропонимов, репрезентирующих фигуры петербургского периода русской истории: *Peter the Great; Catherine the Great / Veliko; Princess Dashkova; Grigor Potemkin* <...> *the victorious hero of the Tauride; Prince Alexis Narishkin, chamberlain to the Russian Imperial Court; Pugachov* в исторической части повествования и *Lenin, Stalin, Yeltsin, Gorbachev* – в современной.

В микроконтексте 9, с темпоральной референцией «начало 90-х», мы наблюдаем намеренную смену дискурсов с целью персуазивного воздействия

на читательское сознание: используя языковые маркеры дискурса Октябрьской революции «*in 1917, the commissars sent in the people to slaughter the cavalry and the tzars. The Red Revolution, another red flag demonstration*», Брэдбери экстраполирует характеристики революционного Петербурга начала XX-го века на постсоветский Петербург. Даже только что прибывшая европейская научная экспедиция оказывается захваченной мятежным настроением и отправляется «штурмовать Зимний дворец» (*storm the steps of the Winter Palace*):

- (9) Galina has decanted us from the mini-bus in the middle of **Palace Square**, right beside **the Alexander Column**, on an old site of history: the scene where tzars more than once sent out their cavalry to slaughter their people, and where, **in 1917, the commissars sent in the people to slaughter the cavalry and the tzars. The Red Revolution**, it seems, is far from forgotten: another **red flag demonstration** is taking place in a corner of the square, **watched by armed policemen**. Big banners wave and loudspeakers blurt, a band of marchers sets off toward the centre of the city, shouting passionately as they go. <...> ...we surge across the square, between the menacing Intourist coaches, and storm the steps of **the Winter Palace**. [Bradbury, 2012, с. 283].

Микроконтекст 10, который полностью приведен в Приложении ТФ 2, представляет собой другой характерный пример. В главе 1 NOW «гомодиегетический повествователь, подготовившись к поездке в Россию и прочитав книгу французского посла при дворе Екатерины II графа Сегюра, а также собрав мнения современных путешественников, рассуждает о российской экономике:

- (10) Even at that date, he was **struck by the unusual** nature of the **Russian economy**. <...> These days nobody in **Russia** knows what money is worth; they just know it's a **mad and ridiculous** invention no one can get enough of. That's why it will be difficult to make a **fair and reliable exchange** in the **grand and noble banks of Petersburg** [Bradbury, 2012, с. 15-16].

В анализируемом отрывке обращает на себя внимание выбранная Брэдбери дескриптивная стратегия тематического развития. Мастерски переплетая инодискурсные элементы, автор фокусирует внимание читателя на описании России и российской действительности. Многократное повторение этнонима *Russian/ Russia*, использование ксенонимов (*Empress Catherine, rouble, souls <...>, Communism, nomenklatura, Petersburg*), передающих реалии русской жизни, и других лингвистических маркеров русской культурной локализации текста (*icons, nuclear missiles, mafia, oligarch*) в сочетании с этнонимом *Turkish* и тематическими единицами *in silks and camels* активизирует в читательском сознании представление о России как азиатской стране. С помощью различных механизмов прагматического фокусирования: конвергенции стилистических приемов, сцепления, реализуемого в первую очередь анафорическим семантическим повтором темпоральных обстоятельств *Even at that date – To this day – Now – These days*, механизма “выдающаяся деталь” в виде неожиданного включения на французском языке галлицизма *plus ça change*, а также иронии (например, *it’s a mad and ridiculous invention no one can get enough of или it will be difficult to make a fair and reliable exchange in the grand and noble banks of Petersburg*), – автор создает у читателя впечатление, что в этой стране во все времена существовали странные, непонятные европейцу правила, касающиеся не только финансово-экономической сферы, но и общественно-политических сторон жизни» [Урусова, 2021 (а), 124, 126]. Указание на локус *Petersburg* в сочетании с эпитетами *grand* и *noble* подчеркивает значимость Петербурга как лингвокультурной доминанты России в восприятии европейского общества.

«Лексические единицы *Communism, nuclear missiles, nomenklatura, capitalist oligarch* вербализируют другой центральный дискурс романа-биофикции – политический дискурс. Моделируя образ Петербурга, Брэдбери часто запускает механизм “переключения” сознания адресата из исторической или культурной плоскости в политическое и идеологическое когнитивное пространство. Так, во второй главе несколько страниц посвящены описанию

процесса строительства Петром Первым триумфальной столицы на Неве (*a triumphal capital on the Neva* [Bradbury, 2012, с. 22]), которую он задумал как реплику Амстердама. После перечисления всех запланированных архитектурных и гидротехнических сооружений внимание читателя неожиданно деавтоматизируется за счет включения в историческую часть текста прототипической единицы постсоветского политического дискурса *gulag*, преобразованную в причастие прошедшего времени: “*Swedish slaves and gulaged Russian serfs might have dug the foundations, raised the roofbeams, perished in the Finnish swamplands in their hundreds of thousands*” [Ibid.]. Или, в девятой главе, посвященной современности, один из персонажей рассказывает анекдот о встрече английского философа Исая Берлина, одного из основателей современной либеральной политической философии, с Анной Ахматовой в ее квартире на Фонтанке и добавляет “*They say Stalin was so angry he started the Cold War*” [Ibid., с. 121]. И выбор главного действующего лица этой мини-истории, и прецедентное имя советского лидера *Stalin*, и лексическая единица *the Cold War* являются сигналами инсценируемой смены дискурса, которые активируют механизм переключения воспринимающего сознания в другую когнитивную систему, связанную с идеолого-политическим противостоянием Запада и Советского Союза – одной из типичных тем политического дискурса 50-80-х гг. XX в.» [Урсова, 2021 (а), 126]. Выбор лексических единиц, семантически связанных с петербургским периодом российской истории, показывает, что для англоязычной аудитории Петербург является важным репрезентантом России, ее культуры и истории.

«Необходимо отметить и искусную артикуляцию автобиографического дискурса, которая также осуществляется в технике игрового монтажа дискурсов. Как известно, автобиографический модус повествования, отражающий фрагментарность субъекта и стирание онтологических границ между фактом и вымыслом, является неотъемлемым компонентом произведений, созданных в эстетической парадигме постмодернизма [Gibbons, 2017, с. 118]. Современное повествование ведется от лица писателя

и ученого, очень напоминающего самого Брэдбери [Merritt, 2001; Shapiro, 2001], который с самоиронией представляет себя читателю профессиональным наблюдателем, человеком, предпочитающим размышления действиям: *“I’m a writer: a professionally observant person, one of those collectors of life’s little data, an avid thinker of thoughts and a watcher of things”* [Bradbury, 2012, с. 26]. Однако, именно протагонист биографической части романа – Дени Дидро – представляется его сыну двойником Малкольма Брэдбери. Во вступительном эссе для сайта, посвященного своему отцу, Доминик Брэдбери, пытаясь подобрать нужные слова, чтобы кратко охарактеризовать его жизненный путь и личность, использует характеристику французского философа из романа *“To the Hermitage”* – сердечный и щедрый, знаменитый и доброжелательный, остроумный и мудрый: *“... he had described his hero, Denis Diderot, with the words ‘Warm and generous, famous and friendly, witty and wise’* (см. [Bradbury, 2012, с. 1]) *in his opening line. This was my father, this was Malcolm Bradbury, in a nutshell”* [Bradbury]. Фабула современной части повествования основана на реальных автобиографических данных» [Урсова, 2021 (а), 127]. М. Брэдбери действительно приезжал в Санкт-Петербург как участник организованного Техническим университетом Стокгольма «Diderot Project» [Sahin, 2018, с. 1], поэтому представляется неслучайным тот факт, что городские и географические объекты петербургского пространства – топографические индексы – составляют обширный фактографический пласт повествования «To the Hermitage», в который входят не только знаковые петербургские объекты, но и микроурбанонимы, например *«at the Kafé Kosmos»* [Bradbury, 2012, с. 256].

Городское пространство Петербурга (макролокус) строится из точечных подлокусов (микролокусов). Соответственно, чтобы определить авторский образ Петербурга (макрообраз), моделируемый в художественном тексте, необходимо рассмотреть микрообразы – отрезки биофикционального повествования, описывающие доминирующие микролокусы. По определению П. Стокуэлла, доминанта представляет собой некую «сверхвыдвинутую»

(«*superforegrounded*») фигуру, вокруг которой динамически организован весь художественный текст [Stockwell, 2002, с. 15]. Таким доминантным локусом в произведении «To the Hermitage», как следует из самого названия, является Эрмитаж (93 упоминания), который за время своего существования претерпел трансформацию из царского Императорского дворца (*Petersburg's Imperial Palace*) в государственный музей: «*Hermitage now means museum; museum now implies Hermitage*» [Bradbury, 2012, с. 284].

На первых же страницах, посвященных исторической части повествования, описывается блестящий и роскошный Эрмитаж, в котором расположился великий Северный двор («*In the **shining** corridors of the Hermitage*», «*the great Court of the North*» [Bradbury, 2012, с. 2]). Представляя Эрмитаж читателю, Брэдбери не отказывает себе в ироничной лингворефлексии, указывая на французское происхождение этого названия и его антитетическую семантическую трансформацию при идентификации русского дворца: из пристанища философа-отшельника Эрмитаж превратился в самое деловое, шумное и блестящее место на земле:

(11) The new gallery extension of the Hermitage is open, displaying the great collections shipped from Paris and Amsterdam. The place has even **acquired a good French name** for itself: for doesn't Her Serene Majesty's other admired **philosopher**, Voltaire, **live at a Hermitage** in Ferney, and Rousseau think away in another? Here then is hers: **one of the busiest, noisiest, biggest, brightest places of retreat and quiet contemplation** in the world [Bradbury, 2012, с. 5].

В этом микроконтексте ироничный модус повествования реализуется при помощи оксюморонного сочетания *the busiest, noisiest, ... places of retreat and quiet contemplation* и риторического вопроса *for doesn't Her Serene Majesty's other admired philosopher, Voltaire, live at a Hermitage in Ferney, and Rousseau think away in another?*

Но и современный Эрмитаж, собрание всевозможных сокровищ, в котором более двух миллионов экспонатов, остается оживленным местом: со

всех концов мира сюда съезжаются миллионы туристов:

(12) Inside, in the **great** buildings, **vast tour parties** sweep past each other, going in all directions, up and down the staircases, along the **thirteen miles of stone corridors**, into the **twelve hundred rooms of paintings, objects, every kind of treasure, two million different items from all over the world**. And from all over the world the people come to see them. <...> Now **collections collect the tourists in their millions**, coming from every part of the globe [Ibid., с. 284-285].

В микроконтексте 12 образ Эрмитажа создается конвергенцией стилистических приемов: эпитетами (*great, vast*), перечислением, использованием параллельных конструкций с числительными; идея туристической привлекательности обыгрывается с помощью тавтологии (*collections collect*) и гиперболизации (*the tourists in their millions*).

Одним из знаковых локусов Петербурга является Невский проспект, и англоязычный автор, создавая образ Петербурга в своем повествовании, не мог обойти его своим вниманием (29 упоминаний). Микроконтекст 7 дает представление о Невском проспекте конца XVIII в., а полное описание главной улицы Петербурга из современной части биофикции вынесено в Приложение, ТФ 4, здесь же мы приведем только первую реплику:

(13) ‘... I will take you to a very nice place on **Nevsky Prospekt**’ [Ibid., с. 352].

В описании современного Невского проспекта превалируют лексические единицы, актуализирующие универсальный образ Петербурга, который перекликается с прецедентным Петербургским текстом русской литературы. В начале данного фрагмента антропонимы с референцией к писателям, чьи произведения составляют Петербургский текст (*Pushkin, Gogol, Dostoyevsky*), аллюзии на их произведения (*the insulted and the injured*) и манеру описания Петербурга и его жителей (*its elegant parade of human lives, its strolling absurdities, its imperial style, the drunkards and the gamblers, the superfluous, the noisy rakes and plaintive whores*) репрезентируют образ

Невского проспекта и Петербурга в целом, сложившийся в сознании западноевропейского читателя, знакомого с прецедентными текстами русской литературы. Современный Невский проспект в произведении Брэдбери сохранил свою оживленность (*the busy Aeroflot building, the traffic noise, the human chatter, A great surge of traffic, crowds gather in queues*) и величину (*broad, grand*), но утратил свою элегантность и стиль (*no spirit of elegance, no touch of style*): люди больше не приходят сюда для праздного гуляния (*no social parade*) – обезличенные прохожие молчаливо спешат по его тротуарам, наталкиваясь друг на друга (*the pedestrians trundle ... in blank solitude, blundering into each other... featureless*). Обилие петербургских топонимов, в том числе локальных урбанонимов и микротопонимов (*the Neva, the Moscow station, the Kazan Cathedral, the Gostinny Dvor, the Aeroflot building*), добавляет реалистичность создаваемому образу Невского проспекта, а разнообразные стилистические приемы (эпитеты, перечисления, параллельные конструкции, субстантивированные прилагательные, олицетворения, метафоры, синтаксические повторы, интертекстуальные отсылки и ирония) привлекают внимание читателя к авторской рецепции знакового петербургского «бульвара» (*boulevard*).

Важным для англоязычного автора точечным локусом Петербурга, активизирующим постмодернистский дискурс, является Государственная публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, в которой находятся остатки знаменитой коллекции Дидро:

(14) EVERYWHERE I LOOK AROUND ME there are books. They surround me on all sides, racked and stacked in extended rows of makeshift wooden shelves, **scattered randomly** over the ancient desks and reading tables, **heaped up high on the floor, and piled in wild disorder beside the walls.** <...> The place I'm standing in is **a back area tucked away** among the reading rooms and stack-rooms of the **enormous vaulted** public library. It smells of print, paper, **sweating rags**. Though it's **ill-lit** and dusty, it also manages to be **damp**. The floors are wet with the heavily imprinted

footsteps of **the many people** who have recently been walking in and out of here, seemingly **without any real purpose or reason**. Water drops from **cracks in the ceiling**, and falls slowly onto a stack of books in the corner which is gradually changing from brown to black in colour [Ibid., c. 385].

В этом микроконтексте, описывающем современную петербургскую библиотеку конца XX-го века, такой семантический компонент образа Petersburg как «бедность и разруха» не только вербализируется лексическими единицами (*sweating rags*, *The floors <...> with the heavily imprinted footsteps, cracks in the ceiling*), но и передается описанием того бедственного состояния, в котором находятся старинные книги, беспорядочно разбросанные, сваленные в кучи на полу, вдоль стен или по углам, в которых они разрушаются под действием капающей с потолка воды (*scattered randomly, heaped up high on the floor, and piled in wild disorder beside the walls*). Интересно использование лексемы «*vaulted*», у которой в данном контексте реализуются два антагонистичных смысла: первый связан с изысканной архитектурой, а второй – с подвальным помещением:

vaulted - 1. furnished with or as if with an arched roof;

2. constructed in the shape of a vault [CED].

Введение в описание библиотеки маркера философского дискурса эпохи Просвещения «*reason*» в составе антонимической конструкции «*without any real purpose or reason*» является отсылкой к протагонисту исторической линии повествования, которая благодаря использованию иронии как механизма фокусирования читательского внимания имплицитно авторское (постмодернистское) разочарование в философских идеях того исторического периода, основанных на вере в силу человеческого разума. Образ «библиотека», широко используемый авторами-постмодернистами (Н. В. Киреева, З. М. Чемодурова), является одной из когнитивных доминант данного биофикционального повествования. Это и сама библиотека французского философа, купленная Екатериной Великой и размещенная в

специально построенной галерее императорского дворца Эрмитаж, и библиотека Института русской литературы Российской академии наук с ценными книгами из императорской коллекции, референция к которой в тексте осуществляется ксенонимическим урбанонимом-микротопонимом Пушкинский Дом, истинный смысл которого понимает только эрудированный читатель, знакомый с культурой Северной столицы (двойное кодирование): «*I take you to the **Pushkin House**. <...> Wonderful books. **Treasures, books from the imperial collections***» [Bradbury, 2012, с. 358]. Это и описанная выше современная государственная библиотека.

Обратимся к рассмотрению стилистических доминант биофикционального повествования М. Брэдбери. В первую очередь, это синтаксический прием перечисления, который охватывает как единичные лексические единицы, так и словосочетания, осложненные конструкции и придаточные предложения (микрореконтексты 5–7, 10–12, 14). Также обращает на себя внимание большое количество номинативных (микрореконтексты 7–8) и параллельных (микрореконтексты 2–4, 7–12) конструкций и повторов (микрореконтексты 2, 5–6, 9, 12). Помимо средств выразительности М. Брэдбери активно использует разнообразные тропы, которые передают субъективное авторское восприятие русской столицы. В этой группе стилистических приемов доминируют метафорические эпитеты (*so strangely stuck out here like a painted nail on the end of a whore's frozen finger; appeared like a mirage; it's colder than the very deepest hell*) и сравнения (*Middle-of-the-night, end-of-the-boat-pier, screaming-in-your-face, pure state-of-the-art Nordic gloom, flaky veils of snow, swirling water; some are already sliding back into the universal mud, menacing Intourist coaches, enormous vaulted public library, sweating rags, A girl – wide-faced, fair-haired, very red-cheeked, vast tour parties*). Важное место в формировании образа «настоящего» Петербурга занимает языковая игра, реализуемая на протяжении всего текста не только использованием эпитетов, но и просодических (ритм) и фонетических (аллитерация, ассонанс) средств: *far from forgotten; muddy floody Neva; a wide shallow flow; gold and glittering;*

racked and stacked, heaped up high.

Особое место занимают перифрастические номинации Северной столицы, подчеркивающие географическое положение города (*a triumphal capital on the Neva, the great Court of the North, the Northern Palmyra, the heartland city so strangely stuck out here*), погодные условия (*the chill capital, the world's strangest water-city, the great Nordic capital*), его культурную значимость (*the city of writers, the capital of intense and troubled souls*) или политический статус (*a new European capital, Catherine's strange capital*). Используемые автором лингвистические единицы отражают доминантные черты образа Петербурга в восприятии Брэдбери: семантические компоненты лексем «*triumphal*» и «*great*» актуализируют концепт ВЕЛИКОЛЕПИЕ, лексем «*North*», «*Northern*», «*chill*», «*Nordic*» - концепт ХОЛОД, а анализ лексических связей «*strange*», особенно в форме превосходной степени «*strangest*» имплицитно концепт ПРИЗРАЧНОСТЬ:

very strange – surreal – extremely strange and unconnected with real life or normal experiences, like something out of a dream [LDOCE].

Очень часто перифрастические наименования сопровождаются авторской лингворефлексией, включающей ироничный комментарий, одним из способов реализации которого являются парентетические конструкции:

(15) By a less than direct route, to St Petersburg: the great new city on the Neva, **often known (but what northern city with lots of water isn't?) as the Venice of the North** [Bradbury, 2012, с. 17].

(16) Meanwhile, up in Sankt Peterburg (**the Venice, the Amsterdam, the Palmyra, the Wherever of the North**), doubt, distress, alarm is growing [Ibid., с. 46].

Стилистический анализ данного произведения позволяет сделать вывод, что иронический модус формирования биофикционального повествования является одной из доминант индивидуального стиля этого англоязычного автора, чьи работы созданы в эстетике постмодернизма.

В заключении анализа хотелось бы еще раз обратиться к заглавию

данной биофикции, поскольку как основной знак текста оно обогащается новыми смыслами после прочтения целого произведения. «Находясь в сильной позиции, название «To the Hermitage» дополнительно выделяется конвергенцией стилистических приемов, благодаря компрессии, подсказывающей и фабулу, и основные идеи данного произведения. С одной стороны, Hermitage – это метонимия, указывающая на место действия романа, город Санкт-Петербург, и метафора, в которой русский музей образно представляет собой собрание ценных знаний и мудрости, накопленных человечеством. С другой стороны, предложная конструкция «to + место назначения» активирует в сознании читателя концептуальную метафору ДВИЖЕНИЕ В ОПРЕДЕЛЕННОМ НАПРАВЛЕНИИ (IN THE DIRECTION OF)», имплицитно фрейм ДОСТИЖЕНИЕ ЦЕЛИ: «и протагонист историко-биографической части романа Дени Дидро, и современная экспедиция отправляются в Санкт-Петербург, первый, чтобы сохранить свою коллекцию книг в любезно предоставленном Екатериной II помещении и таким способом закончить свою энциклопедию, включающую в себя все накопленные на том момент знания в разных областях науки, искусства и техники, а экспедиционная группа едет в Петербург, чтобы разыскать эту коллекцию. Однако, никто из них не смог полностью достигнуть своей цели: энциклопедия не была закончена, а современные ученые смогли отыскать только разрозненные тома из обширной библиотеки Дидро» [Урусова, 2022 (с), с. 258]. Более того, то ли по иронии автора, то ли по насмешке судьбы, оказалось, что и сами остатки книжной коллекции размещаются не в Эрмитаже, а в Российской национальной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Следовательно, «имплицитно название передает разочарование философов-постмодернистов в ценности знания, в том, что знание – это сила, способная изменить мир к лучшему, а также сомнение в достоверности знаний и познаваемости мира» [там же].

Таким образом, двойное кодирование, идея о хаотичности и неопределенности нашего существования реализуются М. Брэдбери с помощью моделирования образа Петербурга. Используя разнообразные

механизмы выдвигания, Брэдбери привлекает внимание читателя к культурной, «цивилизационной» оппозиции «западное» - «русское», элементы которой метонимически представлены французским философом Дидро и европейской научной экспедицией «Diderot Project» и Эрмитажем в Петербурге соответственно. В рамках картины мира Малкольма Брэдбери Россия остается холодным и темным пространством, завораживающим призрачным блеском и богатствами, а Петербург занимает особое положение на стыке цивилизационных границ («*a French city in the north*» [Bradbury, 2012, с. 268]), представляя собой гибридное постмодернистское пространство: «*This northern Palmyra has been forged from all the different fashions, torn from all the tastes: Italian, German, Dutch, French, English, romanesque, classical, oriental, baroque. Everything's mixed together, turned into opera, stage-set, travesty, pastiche*» [Ibid., с. 66], – пространство, вобравшее в себя этнокультурные характеристики разных стран и национальностей.

3.2.2. Петербург Дж. Кутзее как локус смерти

Биофикция Дж. Кутзее «The Master of Petersburg» представляет собой «постмодернистскую игру на темы и “в духе” Достоевского» [Чудинова, 2011, с. 39]. «Творчество русского классика, затрагивающее фундаментальные вопросы бытия, стало неоспоримым фактом мировой культуры. Сложный и противоречивый художественный мир его произведений вызывает желание у современных писателей вступить с ним в диалог и, попытавшись проникнуть в его сознание, в мир его идей и образов, предложить ответы на поставленные в его произведениях вопросы, которые до сих пор волнуют человечество» [Урусова, 2022 (b), с. 125]. Поэтому неудивительно, что англоязычный автор южноафриканского происхождения выбирает именно Ф. М. Достоевского на роль главного героя романа, в котором писатель сделал попытку «обнаружить предпосылки исторических явлений и процессов», которые потрясли Россию во второй половине XIX века [Струкова, 2016, с. 161]. «Магистральными

темами биофикционального повествования Дж. Кутзее являются переосмысленная сквозь призму современности “нечаевщина”, т. е. насильственная борьба за свободу, и загадка литературного творчества. Дискурс Ф. М. Достоевского нужен Дж. Кутзее и для рефлексии о природе творчества. Под влиянием русского классика англоязычный писатель обращается к теме страдания, которая является одной из основополагающих тем Достоевского. Погружая своего главного героя в бездну мучительных переживаний, Дж. Кутзее показывает, что именно боль, горе и трагические события в жизни являются материалом искусства, источником вдохновения и творчества» [Урусова, 2022 (b), с. 126].

Кутзее «создает сложное интертекстуальное повествование, представляющее собой сплав биографических фактов из жизни Ф. М. Достоевского, автобиографических событий из жизни самого автора, включений из романов Достоевского и вымышленных элементов. Подобный метод фикционально-фактографического моделирования Э. Улманн называет рефракцией [Uhlmann, 2014, с. 54], подчеркивая, что его необходимой составляющей является наличие автобиографических предпосылок»: автобиографический дискурс в данной биофикции представлен «не только сходством исторической ситуации, но и трагической гибелью сына Дж. Кутзее: Николас сбросился с балкона в возрасте 23 лет» [Урусова, 2022 (b), с. 126]. Таким образом, мы видим, что Кутзее при создании своего произведения использует такие прагмалингвистические стратегии как стратегия создания «биофикции» (интенциональная игра с фактографическим материалом) и стратегия инсценируемой интердискурсивности (монтаж автобиографического и биографического дискурсов).

Создавая свою версию биографии русского классика, «Кутзее опирался на реально произошедшие в ноябре 1869 года события — убийство в гроте парка Земледельческой академии студента Иванова, — и ситуацию, которую описывает в «Бесах» Достоевский, — убийство Шатова» [Струкова, 2016, с. 161]. Однако, «все остальные биографические данные в произведении

англоязычного автора вымышлены, причудливо переплетаясь с персонажами и ситуациями из произведений самого Достоевского. Приведем лишь один пример, иллюстрирующий асимметрию биографических фактов: реально существовавший пасынок Достоевского, Павел Исаев, умер в 1900 году в возрасте 52 лет, пережив своего приемного отца на 19 лет. Балансируя между фактографичностью и фикциональностью, Дж. Кутзее вовлекает читателя в постмодернистскую игру, в которой непосвященному читателю невозможно отличить реальность от вымысла» [Урусова, 2022 (b), с. 127]. Этот пример иллюстрирует реализацию одного из неотъемлемых компонентов интерпретационной программы, которую авторы биофикциональных повествований закладывают в свой текст, – провоцировании возникновения когнитивного диссонанса в воспринимающем сознании читателя.

«Понятие *‘когнитивного диссонанса’* было введено в широкий научный оборот во второй половине XX в. американским психологом Л. Фестингером. <...> В нашем исследовании мы придерживаемся определения, предложенного Т. В. Дроздовой, которая рассматривает когнитивный диссонанс как “когнитивно-коммуникативную категорию”, в основе которой лежит “несоответствие между когнициями (знаниями, мнениями или убеждениями) коммуникантов” [Дроздова, 2011, с. 12], выражающееся на языковом уровне» [Урусова, 2021 (b), с. 676-677]. Одной из причин возникновения когнитивного диссонанса является двойная адресация постмодернистских художественных текстов, ориентированных и на эрудированного, и на массового читателя; а в случае художественных текстов внешней культурной ориентации – на читателя, знакомого с внешней культурой, и незнакомого.

«Одной из характерных особенностей биофикционального дискурса является творческое преобразование автором биографических и исторических фактов» [Урусова, 2021 (b), с. 677]. Характерная для биофикционального хронотопа асимметрия основана на когнитивном механизме инконгруэнтности, под которой понимается «результат концептуального

блендинга нескольких ментальных пространств, нарушающий ожидания адресата и подлежащий интерпретации» [Палкевич, 2015]. «Несмотря на то, что многие писатели-постмодернисты заявляют о своем намерении создать именно фикциональное повествование, оно, тем не менее, основано на жизни и особенностях характера реального исторического лица». Конфликт фактологичности и фикциональности вызывает у читателя «чувство удивления или даже негодования, психологического дискомфорта, в основе которого лежит противоречие между знаниями субъекта о реальности и моделируемой автором текстовой реальностью». Таким образом, происходит нарушение со стороны автора читательского пакта, «приводящее к реализации когнитивного диссонанса: моделируя биографические и исторические данные по своему усмотрению, автор ставит под сомнение подлинность представленной читателю биографии, тем самым нарушая ожидания читателей получить достоверную историю жизни реальной исторической фигуры» [Урусова, 2021 (b), с. 677].

Вернемся к биофикции Дж. Кутзее, заглавная метафора которой, «*The Master of Petersburg*» («мастер/хозяин Петербурга»), «акцентирует связь Достоевского с городом на Неве, подчеркивая, что писатель создал “свой” город и населил его своими персонажами. Осведомленный читатель, знакомый с русской литературой, уловит в этой метафоре и интертекстуальное указание на Достоевского как создателя художественного сверткста о Петербурге – Петербургского текста русской литературы. Неслучайно протагонист биофикционального повествования Кутзее существует одновременно в “реальном” Петербурге и Петербурге, созданном его произведениями» [Урусова, 2022 (b), с. 127].

Переходим ко второму этапу нашего анализа и рассмотрим теперь лингвистические средства, используемые Дж. Кутзее для моделирования образа Петербурга в своей биофикции. Знаками действительного городского пространства являются разнообразные лексемы, которые можно сгруппировать в несколько тематических рядов: линейные объекты и разные

части городского пространства: «*the district*», «*the street*», «*the avenues*», «*the quarter*», «*the cemetery*», «*the embankment*», «*the quayside*», «*the road*», «*the Prospekt*», «*the canal*», «*an alleyway*», «*a [street] corner*», «*the bridge*», «*the shot tower*»; административные и социально-экономические объекты: «*the shop*», «*the markets*», «*school*», «*this office*», «*the railway station*», «*the police station*», «*the ferry*», «*a pharmacy*», «*the church*», «*warehouses*», «*university*»; рекреационные объекты: «*the inn*», «*the park*», «*the pond*», «*a tea house*», «*the taverns*»; типы жилых помещений: «*a tall tenement building*», «*houses*», «*rooming houses*», «*structures of two or even three storeys*», «*cubicles*», «*dwellings*», «*lodgings*»; структурные компоненты зданий и прилегающей территории: «*the façade*», «*the stairs*», «*the stairway*», «*the staircase*», «*the entrance*», «*the portico*», «*a courtyard*», «*roofs and gutters*»; «*the lampposts*»; элементы жилых помещений: «*rooms*», «*washroom*», «*the ante room*», «*a door*», «*a window*», «*the wall*».

Были выявлены следующие топографические индексы, представленные урбанонимами: *the Moskovskaya quarter*, *the Petrogradskaya district*, *Haymarket district*, *Gorokhovaya Street*, *Meshchanskaya Street*, *Sadovaya Street*, *Svechnoi Street*, *Voznesensky Prospekt*, *the Fontanka Canal*, *Kameny Bridge*, *Kokushkin Bridge*, *Stolyarny Quay*, *Petrovsky Island*, *Yelagin Island*, *Vasilevsky Island*, *the Church of the Redeemer*, *St Gregory's* (церковь), некоторые из них являются прецедентными локусами Петербургского текста и многократно упоминаются в тексте (*Svechnoi Street* – 9 раз, *Haymarket district* – 6, *Sadovaya Street* – 5), а некоторые (*Stolyarny Quay*, *St Gregory's*), как показал лингвокультурологический анализ, вымышлены Кутзее и не имеют денотатов в реальном городском пространстве Петербурга XIX века. Несколько урбанонимов «связаны с целью приезда Достоевского в Петербург: *the office of Judicial Investigator Councillor P. P. Maximov*, *the Third Section of the Imperial Police*, – полицейский участок, куда он обращается, чтобы получить бумаги пасынка; *Yakovlev's shop* – магазин, в котором работает хозяйка квартиры, в которой проживал Павел, а эргоним *the Faculty of Philosophy* с референцией к

месту, где начались студенческие беспорядки, тематически связан с темой насилия, представленной образом Нечаева» [Урусова, 2022 (b), с. 128].

На третьем этапе анализа мы выявляем индивидуально-авторское наполнение образа Петербурга. Пространство города концептуализируется как темное – *the dead of night, moonlight and shadow, dark*, – холодное – *in the cold*, – и опасное – *fear, this dog's rank terror* (больше примеров собрано в Приложении, ТФ 6 и ТФ8):

(17) He gives a start and is at once wide awake. It is **the dead of night**, the whole house is still. Crossing to the window, peering into **moonlight and shadow**, he waits for the call to be renewed. At last it comes. <...> It is the unhappy wail of a dog. <...> Well, let the dog-father, whoever he is, go out **in the cold and dark** and gather in his arms his gross, smelly child. <...> Dogs smell **fear**, but even **in the cold** he can smell **this dog's rank terror** [Coetzee, 2008, с. 32].

Кутзее создает мультимодальный образ Петербурга, наполненный звуками и запахами (см. Приложение, ТФ6 и ТФ 11): звякает колокольчик (*a bell tinkles*), когда открывается дверь лавки (микроконтекст 22), тишину глухой ночи нарушает тоскливый собачий вой (*the whole house is still, the unhappy wail of a dog*), с верхнего этажа доносятся звуки скрипучей скрипки, наигрывающей цыганский мотив (*the sound of a scratchy violin playing a gypsy tune*), в кабаке бренчит гитара, слышится пение и веселые крики (*singing, the tinkling of a guitar, shouts of merriment*), из темноты доносится чье-то сквернословие (*a soft stream of obscenities*), пахнет едой (*smelling of cooking*), а внутри башни на Столярной стоит запах испражнений и заплесневелой каменной кладки (*ordure and mouldering masonry*), схожие запахи канализации и рыбьих потрохов (*a smell of drains and fish-offal*) долетают из кабака.

«На первый взгляд, пространство русского города в произведении Кутзее очень детально проработано и структурировано, что указывает на реальную фактографическую основу образа Петербурга. Например, мысленному взору читателя предлагаются даже вывески на магазинах:

“*Yakovlev grocer and merchant reads the sign*” [Coetzee, 2008, с. 20], “*The brass plate advertises Atelier La Fay or La Fée, Milliner*” [Ibid., с. 37]. Однако вторая вывеска иллюстрирует характерный для этого автора игровой прием вариации, который заключается в использовании условных и разделительных структур при изображении мыслительных процессов с целью “размытия четко очерченных границ изображаемого” [Константинова, 2009, с. 11], что заставляет читателя сомневаться относительно подлинности наблюдаемых объектов. Таким образом, включая реальный топографический субстрат в свое повествование, Кутзее, тем не менее, вовлекает читателя в игру “фактографичность/фикциональность”» [Урусова, 2022 (b), с. 128–129], усиливающую игровую модальность биофикции за счет неопределенности пространственных характеристик: как будет показано на этапе лингвокультурологического анализа, не все используемые в тексте топонимы имеют реально существующий денотат в пространстве Петербурга.

«Среди историко-культурных индексов, активизирующих исторический дискурс, встречаются немногочисленные ксенонимы-русизмы *droshky, kopecks, roubles, Decembrists, kruzhek* и несколько антропонимов *Stenka Razin, Bakunin, Petrashevsky, Sergei Gennadevich Nechaev* (и производные *Nechaevites, Nechaevism*), связанных с темой насильственных государственных переворотов и террора. В большинстве случаев Кутзее использует “адаптирующие” способы ксенонимической номинации элементов русской культуры *a tenement building, rooming houses, a street seller, a shop, fish pasties, a tea house, the inn, a tavern*, что, возможно, объясняется выбранной автором коммуникативной-творческой стратегией – через иноязычную культуру рефлексия о политических событиях в своей стране и о глобальных проблемах современности, связанных с насилием» [Урусова, 2022 (b), с. 129]. Лексические единицы с поликультурной референцией осуществляют характерологическую функцию биофикционального повествования, «выводя его за границы четко заданных локативно-темпоральных показателей, и способствуют универсализации его глубинной содержательной основы»

[Константинова, 2009, с. 18].

«Что касается интертекстуального пласта данного биофикционального повествования, основанного, как уже отмечалось, на произведениях протагониста, Ф. М. Достоевского, в частности «Преступление и наказание», «Записки из подполья», «Подросток», «Бесы», «Братья Карамазовы», то он придает образу Петербурга скорее субъективный, вымышленный характер, представляя реальный город как плод авторского воображения [Урсова, 2022 (b), с. 129], что подводит нас к рассмотрению субъективных маркеров городского пространства.

«Выстраивая городское пространство, Кутзее избирает характерную для Достоевского повествовательную стратегию, при которой город воспроизводится через восприятие “городского кочевника/urban nomad”, блуждающего по лабиринту городских улиц [Mitchell, 2013, с. 111]. Однако, в эпоху постмодернизма город больше не является объективной реальностью — она трансформируется в множественную субъективность. У каждого человека своя когнитивная карта, представляющая собой сумму всех пройденных маршрутов, “a spoor as unique as a fingerprint” («след, настолько же уникальный, как и отпечаток пальца» — *перевод наш, Н.У.*) [Raban, 2017, с. 86]. В своем произведении Кутзее воспроизводит своеобразную ментальную карту Петербурга Достоевского, слотами которой являются прецедентные топографические объекты Петербургского текста — окрестности Сенной площади [Урсова, 2022 (b), с. 129]. Проследим некоторые маршруты Федора Михайловича в романе «The Master of Petersburg» (более подробный список — в Приложении, ТФ 7):

(18) A droshky passes slowly down a street **in the Haymarket district** of St Petersburg. <...> '**Sixty-three Svechnoi Street**, that's what you said.' [Coetzee, 2008, с. 1-2];

(19) He cannot bear the thought of returning to his room. He walks **eastward along Sadovaya Street** [Ibid., с. 19].

«Первое же предложение биофикции Дж. Кутзее (микрореконтекст 18)

вызывает состояние ментального дискомфорта у читателя, знакомого с географией Петербурга, т. к. Свечной переулок, д. 63 находится около Лиговского проспекта и не входит в состав Сенного околотка. Кокушкин мост, как и сам район Сенной площади (Приложение, ТФ 7.1), Мещанская улица и Вознесенский проспект (Приложение, ТФ 7.2), Садовая улица (микроконтекст 19) актуализируют дискурс Достоевского» [Урусова, 2022 (b), с. 129–130], являясь интертекстуальными маркерами, отсылающими читателей к месту действия романа «Преступление и наказание». «И если комментарий *where he might be recognized* с референцией к Мещанской улице имеет биографическую основу, т. к. Достоевский действительно жил на этой улице в 1861–1867, о чем эксплицитно сообщается в дальнейшем тексте повествования (Приложение, ТФ 7.4)» [Урусова, 2022 (b), с. 130], то текстовая репрезентация Садовой улицы в микроконтексте 19 опять вызывает чувство удивления у билингвального читателя: «В какую сторону, наконец, идет герой, если он идет по Садовой на восток? Нет, я, конечно, могу понять куда, но разве кто-то мыслит такими категориями, как запад и восток, находясь на Садовой?» [Певишева, 2017]. «Выявленные неточности в ментальной репрезентации пространства “своего” города, с одной стороны, подтверждают тезис П. Митчелл о том, что основанные на субъективной точке зрения индивида когнитивные карты отклоняются от объективных географических ориентиров [Mitchell, 2013, с. 123], а, с другой стороны, они отражают авторскую рефлексию об истоках творчества и связанную с ней семантическую игру “объективность-субъективность”, которая в художественном тексте трансформируется в игру “фактографичность/фикциональность”: Кутзее моделирует не образ Петербурга конца XIX в., а его преломление в воспринимающем сознании своего персонажа Достоевского» [Урусова, 2022 (b), с. 130].

Выбирая элементы для конструирования образа Северной столицы, англоязычный автор использует не только интертекстуальные параллели с сюжетными линиями произведений русского классика, но и схожие

дескриптивные элементы, репрезентирующие описанный в Главе 2 локальный петербургский словарь. «В результате проведенного анализа были выявлены следующие семантические компоненты образа Петербурга:

а) лексическо-семантическими средства, репрезентирующие природную сферу – дождь (*rain, gusts of rain*), снег (*snow, snowflakes*), ветер (*A high wind blows, a crazily swinging lamp*), холод (*cold, icy wind, ice on the ground, the cold creeping through his boots*), вода (*up the black waters of the canal, the gurgle of water, along the river*), туман (*a misty day*), мерцающий свет (*moonlight and shadow, The lampposts <...> creak, Light and shadow play, Petersburg glinting in the rain, glow against the twilight*), призрачность (*like ghost-vision*), простор (*the bare fields*), незаполненность/пустота (*the bare embankment*) – см. микроконтексты 17, 19 и примеры в Приложении, ТФ 8, 9 и 12.2.

б) лексическо-семантическими средства, репрезентирующие социально-экономическую сферу – “развеселая жизнь” (*shouts of merriment*), “необыкновенная скученность населения” (*the streets are still thronged, the press of people*), теснота (*dark and low, half beneath street level, a cellar room so low that he has to stoop*), голод, нищенство и безвыходные условия существования (*famished children waiting for the angel of death, the miserable material circumstances of this cellar, starving children, the poorest of our black poor of Petersburg*) – см. микроконтекст 22 и примеры в Приложении, ТФ 6, 7.7, 9.

в) лексическо-семантическими средства, репрезентирующие духовно-культурную сферу – это уже упоминавшийся литературный дискурс Достоевского, социально-революционный дискурс, представленный идеологией Нечаева, а также эсхатологический миф Петербурга, который актуализируется лексемами *the pitiless stars, a word in Hebrew characters, a condemnation, a curse*:

(20) He has a vision of Petersburg stretched out vast and low under **the pitiless stars**. Written in a scroll across the heavens is **a word in Hebrew characters**. He cannot read the word but knows it is **a condemnation, a**

curse [Coetzee, 2008, с. 8].

Пространство Петербурга представлено несколькими точечными локусами:

1. доходный дом (*a tenement building*) №63 на Свечной улице, в котором снимал комнату пасынок главного героя и проведет большую часть своего пребывания в Петербурге протагонист – когнитивная доминанта «беднота» (*the very poorest*) – полное описание см. в Приложении, ТФ 10.

(21) Before a tall tenement building the driver reins in his horse. <...> No. 63, one of the older dwellings <...>. Indeed, **a web of beams and struts crosses its face at mid-level, giving it a hemmed in look** [Coetzee, 2008, с. 1-2].

Описание дома, расположенное в сильной позиции начала повествования, настраивает читателя на определенный образ Петербурга XIX в. – Петербурга нищеты и разложения. Этот микрообраз задает основную тему в авторской репрезентации русской столицы» [Урусова, 2022 (b), с. 130-131] – «бедности» и связанной с ней убогости, проявляющейся на бытовом уровне, – которая актуализируется следующими лексико-семантическими и образными средствами: ободранными, облупившимися фасадами старых домов (*scarred and peeling exteriors the older houses*), меблированными комнатами (*rooming houses*), расположенными по соседству шаткими деревянными постройками (*rickety wooden structures*), превратившимися в «кроличий садок» из комнат и комнатушек, в которых обитает самая жалкая беднота (*warrens of rooms and cubicles, the homes of the very poorest*), паутиной балок и подпорок, пересекающей его фасад по середине (*a web of beams and struts crosses its face at mid-level*), словно кто-то пытался его подлатать (*giving it a hemmed in look*), гнездами птиц в изгибах его пилястров (*Birds have nested in the crooks of the reinforcing*), пометом на фасаде (*their droppings stain the façade*), нагромождением смежных комнат (*a warren of interconnecting rooms*) и темным кривым проходом (*a dark, hook shaped passageway*).

2. «лавка (*a shop*), в которой работает хозяйка, сдавшая Достоевскому комнату – когнитивная доминанта “мрак” (*gloom*), представленная также

лексемами *dark and low, half beneath street level*:

(22) He has not been to the shop before. It is smaller than he had imagined, **dark and low, half beneath street level**. Yakovlev grocer and merchant reads the sign. A bell tinkles when he opens the door. His eyes take a while to adjust to the **gloom** [Coetzee, 2008, с. 20].

3. дроболитная башня (*the old shot tower*), с которой, предположительно, сбросился Павел, покончив жизнь самоубийством – когнитивная доминанта “заброшенность” (*disused*)» [Урусова 2022, (b), с. 131] – полное описание см. в Приложении, ТФ 11:

(23) The tower on Stolyarny Quay has stood since Petersburg was built, but **has long been disused** [Coetzee, 2008, с. 45].

На текстовом уровне тема заброшенности репрезентируется такими образными деталями, как надпись, запрещающая входить в башню (*a painted sign warning off trespassers*), раздолье для самых отчаянных окрестных мальчишек (*a resort for the more daring boys of the neighbourhood*), заложенная засовом и запертая огромная, утыканная гвоздями дверь (*The great nail-studded doors are bolted and locked*), маленькая боковая дверь, которую давным-давно вышибли какие-то вандалы (*the small back door has long ago been kicked in by vandals*), темный дверной проем (*In the shadow of this doorway*) и запах испражнений и заплесневелой кладки (*ordure and mouldering masonry*).

«Стоит отметить, что несмотря на детальную прорисованность дроболитной башни на Столярной набережной, ни такой набережной, ни самой башни не существовало в городском пространстве Петербурга» [Урусова, 2022 (b), с. 131]. Этот вымышленный локус вызывает чувство негодования у билингвального читателя, знакомого с картографией русской северной столицы: «До этой книги романы Кутзее мне нравились. Действие в них происходило в абстрактных или просто очень далеких местах. А тут главный герой — Достоевский, место действия понятно по названию, и оказалось, что книгу Кутзее на более-менее близком мне материале я читать не могу. Постоянно начинаешь задумываться: что это за дроболитная башня

на Столярной набережной, откуда автор взял и эту башню, и эту набережную?» [Певешева, 2017]. А исследователей творчества этого южноафриканского автора данное биофикциональное повествование ставит перед вопросом: почему обычно точная картография в произведениях Кутзее в данном случае вводит нас в заблуждение. К сожалению, поиск ответа на этот вопрос выходит за рамки нашего лингвистического исследования, поэтому мы можем только предположить, что вымышленная дроболитная башня в пространстве Петербурга актуализирует автобиографический дискурс (трагические события, связанные с самоубийством сына англоязычного писателя) в повествовании о Достоевском (см. [Civieri, 2015, с. 73]).

4. «подвал одного из домов на Сенном рынке (*a cellar room*), в который русского классика приводит анархист Нечаев» (см. Приложение, ТФ 9). Этот микрообраз с когнитивной доминантой «жизнь на пороге смерти» (*waiting for the angel of death*) «представляет собой квинтэссенцию основных тем, используемых Кутзее для репрезентации русской столицы того времени в своем повествовании. <...> Попадая в этот темный подвал, главный герой становится невольным свидетелем жизни городской бедноты Петербурга. В описании жилища главенствуют четыре чувственных образа: крошечность, холод, темнота и сырость» [Урусова, 2022 (b), с. 131], – которые передаются множественными эпитетами. Также для создания общего образа подвала важно описание трех изможденных детей. Чтобы привлечь внимание читателя к их жалкому существованию Кутзее использует разнообразные стилистические приемы: аллитерация и ассонанс (*a cellar room so low; cold creeping through his boots; rheumy, incurious eyes; she licks at languidly; the miserable material circumstances of this cellar*), лексические повторы (*The floor is of **bare** stone, Their feet are **bare**; a smell of **damp** plaster, **damp** brick, washing as **damp** and grey as the room itself, the **damp** cellar room*), эмфатические конструкции (*so low that he has to stoop; even as he stands, he can feel; All you see are...*), параллельные конструкции и синтаксические повторы (*identical postures, their backs to the wall, their knees drawn up to their chins, their arms*

clasped around their knees; There is a smell of damp plaster, damp brick. <...> There is no movement, no sound from any of them), вопросительная конструкция (*What does he see?*), инверсия (*Under the clothesline is a bed, on which sit three children*).

«По мнению некоторых исследователей, созданные образы не только фокусируют внимание читателя на бесчеловечных условиях существования обездоленных бедняков в России XIX века», но и имплицитно репрезентируют «южноафриканский политический дискурс в переломный для этой страны, терзаемой многими социальными и расовыми противоречиями, момент [Струкова, 2016; Cívieri, 2015; Popescu, 2008; Uhlmann, 2014]» [Урусова, 2022 (b), с. 131], что, как нам кажется, подтверждает наш тезис об особенностях биофикций – моделирование автором своей картины мира при помощи биографических данных.

5. «Тема смерти задается с самого начала биофикции ключевым для Кутзее образом «Кладбища» (*The cemetery*), которому посвящена одноименная вторая глава (см. Приложение, ТФ 12). Мысли главного героя на протяжении всего повествования постоянно возвращаются к могиле его пасынка на Елагином острове, поэтому этот локус и микрообраз можно назвать доминантными в пространственно-образной системе данного произведения» [Урусова, 2022 (b), с. 132]. Проанализируем подробнее когнитивную природу и индивидуально-авторское наполнение этого пространственного художественного микрообраза, рассмотрев эпизод, в котором описывается посещение главным героем, Ф. М. Достоевским, могилы Павла, его пасынка.

В ТФ 12.1 и 12.2 пространство структурировано относительно участника события, обозначенного личным местоимением *he*, и разворачивается в его зрительном восприятии: читатель «видит» всё, что происходит на пристани с позиции протагониста, наблюдающего, как паром прибывает на Елагин остров, на что указывает фиксация времени глаголами в the Present Simple Tense (*meet, take, are/is, approach, begins, swings, retreats, thinks*) и наличие перфектной глагольной формы в the Present Perfect Tense (*has not visited*).

Использование настоящего простого (индефинитного) времени также активизирует признак «постоянство», представляя ситуацию как постоянную, типичную для этого места. Конкретность перемещения в пространстве манифестируется личными и безличными формами глаголов движения (*approach, to lope, retreats, skulking*):

to approach – to come near or nearer to something or someone in space (COME NEAR) => **to come** – to **move** or travel towards the speaker or with the speaker (MOVE TO SPEAKER) [CamD]; to **move** towards or nearer to someone or something [LDOCE];

to lope – to run taking long, relaxed steps => **to run** – to **move** along, faster than walking <...> (GO QUICKLY) [CamD]; *AmE* to **move** along easily, with a long, swinging stride or in an easy canter [CED];

to retreat – to go away from a place or person in order to escape from fighting or danger => **to go** – to travel or **move** to another place (MOVE/TRAVEL) [CamD]; **move** away from something or someone [CED];

to skulk – to hide or **move** around as if trying not to be seen, usually with bad intentions [CamD]; to move in a stealthy or furtive manner [MWOD].

Пространственные характеристики сочетаются с компонентами концепта FERRY (ПАРОМНАЯ ПЕРЕПРАВА), репрезентированными лексическими средствами (*ferryboat, passengers, jetty, ferryman, boathook*), которые указывают на объективные характеристики пространства.

Участники ситуации – фигуры – обозначены личными местоимениями (*they, he*) и именами существительными (*a dog, the ferryman*). В ТФ 12.2 фигура-траектор *they* употреблена перед фоном *ferryboat*, который определен артиклем *the*. Путь фигуры передается предлогом *to*, который определяет перемещение траектора к ориентиру *Yelagin Island*, который в дальнейшем становится фоном. Поскольку одним из ключевых признаков, определяющих фигуру, является ее перемещение относительно фона [Stockwell, 2002, с. 15], то представленных статично двух старушек в черном (*two old women in black*), находящихся на пароме, несмотря на языковую репрезентацию

одушевленным существительным (*women*), следует рассматривать как один из элементов фона. Заканчивается фрагмент островом (*Isle*), который остается фоном-ориентиром, но представлен с другого ракурса: не через зрительное восприятие главного героя, а сложившимся образом в его воспринимающем сознании (*he thinks*). Эксплицитно и имплицитно представленный ориентир Елагин остров (*Yelagin Island*) является «охватывающим» (*encompassing*) объектом [Evans, Green, 2006, с. 67], включающим в себя более мелкие *the ferryboat*, *the jetty*, и в дальнейшем повествовании служит фоном разворачивающихся событий. Взаимоотношения фигуры-фона указывают на доминирующее положение острова, как в физическом пространстве, окружающем главного героя, так и в его ментальном психическом пространстве, что подтверждается и одним из самых частотных употреблением этого топонима в тексте повествования – 5 раз.

Пространство моделируется при помощи стилистических приемов, которые можно назвать маркерами субъективного характера пространства. Это – ассонансы *ferryboat — old — only — cold — approach — lope* и *grey — emaciated*; средства лексической изобразительности и выразительности, представленные эпитетами *black*, *cold*, *misty*, *grey*, *emaciated* и развернутой метафорой-сравнением *Isle of dogs*, в состав которой входит поэтизм *Isle*; стилистические приемы синтаксиса в виде повтора партиципиальных конструкций (*whining eagerly*, *skulking among the trees*, *waiting for the mourners*); а также инокультурный топоним *Yelagin Island*, который маркирует для англоязычного читателя создаваемое пространство как «чужое». Убедительное изображение Елагина острова (референциальная иллюзия), тем не менее, является одним из механизмов усиления игры в «фактографичность/фикциональность». Так, вызывает сомнение само существование паромы в 1869 году, т. к. в 1852 году остров соединялся с другими частями суши тремя мостами [Санкт-Петербург]. Таким образом, этот пример подчеркивает, что разделение объективного и вымышленного пространства в биофикциях очень сложно.

На качественном уровне субъективного «наполнения» пространства наблюдается установка на «перенос объективных характеристик физической реальности в художественную» [Маслова, 2011, с. 38]: преобладание логических эпитетов (*little, old, black, cold, misty, grey,*) над метафорическими (*emaciated*) в первой половине описания сменяется в конце отрывка объемной метафорой (*Isle of dogs*), профилирующей тему смерти, в репрезентации которой участвует ряд предметных концептов, представленных существительными *cemetery* (в названии главы), *the mourners* и субстантивным словосочетанием *old women in black*. Концептуальные компоненты выбранных автором образов *old women in black, a cold, misty day, a dog, grey and emaciated* также имплицитно указывают на тему смерти. Развернутая метафора-сравнение *Isle of dogs*, в концептуальную структуру которой входят компоненты *packs of (dogs), skulking, the mourners, digging*, вызывающие прямые или косвенные ассоциации с миром мертвых, окрашивает создаваемый автором художественный образ жуткими красками.

Напомним, что в рамках когнитивной семантики значение слова определяется дискурсивно: в контексте конкретной дискурсивной ситуации, включающей как элементы, выраженные эксплицитно лингвистическими средствами, так и элементы, которые могут быть определены прагматически: лексико-семантическая единица, находящаяся в фокусе читательского внимания благодаря используемым автором механизмам выдвижения, служит подсказкой (*prompt*) для реконструкции заложенного автором смысла [Fauconnier, 2017]. Так, находящаяся в сильной позиции – названии главы – лексема «кладбище» (*cemetery*) профилирует тему смерти и настраивает читателя на восприятие *Yelagin Island* как острова мертвых, которое в дальнейшем тексте повествования поддерживается эпитетами *black, misty, grey*, репрезентирующими концепт ТЕМНОТА, и лексической единицей *cold*, которая репрезентирует концепт ХОЛОД. Названные языковые единицы в процессе восприятия данного отрывка художественного текста актуализируют концептуальные метафоры СМЕРТЬ – ЭТО ТЕМНОТА и СМЕРТЬ – ЭТО

ХОЛОД. Актуализация концепта СМЕРТЬ происходит и за счет использования метафорического эпитета *emaciated* (истощенный, изнуренный), созданного на основе концепта ПРИЧИННОСТИ, в прототипическое ядро которого входит концептуальная метафора КАУЗАЦИЯ (события состоянием) — ЭТО ВОЗНИКНОВЕНИЕ (события из вместилища) [Лакофф, Джонсон, 2004, с. 110], а именно: состояние истощенности интерпретируется как вместилище, из которого возникает событие смерти. Этот концепт сложился из непосредственного опыта наблюдений за живой природой, в которой увядание или слабость приводят к смерти. «В терминах теории ментальных пространств метафорическое выражение “*a dog, <...> emaciated*” имеет пространство-источник, представляющий сценарий “собака, истощенная от голода” и пространство-цель, относящееся к процессам увядания-гибели. Таким образом, лексическая единица “кладбище” актуализирует концепт СМЕРТЬ на основе метонимической проекции СОБЫТИЕ – МЕСТО» [Урусова, 2021 (с), с. 69].

Усилению эффекта «безвременья» способствует использование стилистических приемов грамматики – употребление настоящего индифинитного времени, вовлекающего читателя в моделирование образа как бы «здесь и сейчас». Таким образом, уникальное лексическое наполнение описания острова репрезентирует трансформацию *Yelagin Island* в жуткий *Isle of dogs*, происходящую в индивидуально-авторском сознании. Эта трансформация, как будет показано ниже, не соответствует действительности и может рассматриваться как элемент англоязычного петербургского дискурса. Образ истощенного от голода пса и метафора *Isle of dogs* реализуют рекуррентный в творчестве Кутзее концепт СОБАКА [Константинова, 2009, с. 16], который является «судьбоносным» и в творчестве самого Достоевского: момент появления собаки в повести «Двойник» и романе «Преступление и наказание» совпадает с «началом движения к гибели героев» [Струкова, 2016, с. 162]. Лексические единицы, связанные с репрезентацией данного концепта в анализируемом текстовом фрагменте, моделируют психологическое

состояние главного героя, эксплицируя эмотивные смыслы и лингвокультурные ассоциации и образуя интертекстуальные связи, как внутренние (59 упоминаний, в том числе в виде лексического варианта *doggedly* и сложно-составного слова *dog-father*), так и внешние с произведениями самого Кутзее, Достоевского и других классиков мировой литературы: в контексте религиозного символизма «собака имплицитно подразумевает принадлежность падшей человеческой души Аду» ([Ferber, 2007, с. 60] цит. по [Константинова, 2009, с. 17]).

«Проанализируем лингвокультурный компонент создаваемого художественного образа, выраженного инсулонимом *Yelagin Island*, для адекватной концептуализации которого в англоязычном повествовании автор использует словообразовательную модель «гибридное образование». Эта лексическая единица выступает маркером двойной адресации (двойного кодирования), типичной для постмодернистских повествований. С одной стороны, лексема *Island* (остров) ориентирована на восприятие европейским англоязычным читателем, в сознании которого она активизирует древние мифологические представления. Кладбище неслучайно располагается на острове, добраться на который можно только на пароме через реку. В европейской культуре река является мифологическим символом, воплощающим представления о “стержне”, который пронизывает верхний, средний и нижний миры. Образ нижней (подземной реки) тесно связан со смертью, с душами умерших и судом над ними в загробном мире, а мотив паромной переправы ассоциируется с переправой душ мертвых через реку забвения Лету в древнегреческой мифологии [Мифы народов мира]. Подтверждением данной интерпретации служат размышления главного героя в главе 3 «Pavel», уже после посещения кладбища: *«As for life on the other side, he has no faith in it. He expects to spend eternity on a river bank with armies of other dead souls, waiting for a barge that will never arrive <...>»* [Coetzee, 2008, с. 7]. Ожидание баркаса на берегу реки вместе с армиями умерших душ, чтобы переправиться в потусторонний мир, соответствуют мифологеме,

активируемой словом *Island* (остров)» [Урусова, 2022 (b), с. 132]. Однако, такая репрезентация Елагина острова не соответствует действительности (см. ниже) и относится к семантическому полю «вымысел».

«С другой стороны, обращаясь к читателю-билингву, который знает город на Неве, использованием топонима Елагин остров автор вовлекает его в игру в семантическом поле «фактографичность/фикциональность», т. к. в данном случае наблюдается асимметрия референтных отношений, характерная для постмодернистских биофикциональных повествований» [Урусова, 2022 (b), с. 132]: денотатом является реальный остров, расположенный в дельте Невы, на территории которого никогда за всю его историю не располагалось кладбище, а только дворец и парковый ансамбль [Немчинова, 2000]. Следовательно, в сознании билингвального читателя, знакомого с историей Елагина острова, этот топографический объект является местом увеселения, а его образ, созданный в произведении Кутзее, провоцирует возникновение когнитивного диссонанса. «Как видим, англоязычный писатель использует лингвистическую единицу, отсылающую к географическому объекту, входящему в пространство Санкт-Петербурга, не с целью достоверного отображения географии города, а для решения своей лингвокреативной задачи, т. е. использует механизм фикционализации при моделировании художественного образа реально существующего города» [Урусова, 2022 (b), с. 132]. Таким образом, можно согласиться с утверждением о «иллюзорной или вводящей в заблуждение (illusory or misleading)» [Könönen, 2003, с. 25] референции при применении топонимов.

Результатом взаимодействия всех концептуальных структур в анализируемом фрагменте является актуализация концепта СМЕРТЬ, который на текстовом уровне формирует макрообраз, или концепт-впечатление в терминологии Ж. Н. Масловой. Теперь рассмотрим те механизмы перцепции, которые позволяют воспринять и интерпретировать созданный пространственный художественный образ.

В ТФ 12.2 выделяются ассонансы *ferryboat — old — only — cold —*

approach — *lope* и *grey* — *emaciated*, которые репрезентируют звукоритмический концепт. Для его адекватной интерпретации обратимся к наблюдениям над экспрессивной характеристикой звуков, сделанным Р. Цуром [Tsur, 1987; Tsur, 2008]. По мнению еврейского ученого, на основе аналогии между акустической и оптической оппозиций «более дифференцированный-менее дифференцированный», сформированных по наличию «перцептивно осязаемого качества (*unique conscious quality*), <...> континууму “передний-задний” звук соответствует эстетически-экспрессивная характеристика “светлый-темный”». Другими словами, гласные переднего ряда, воспринимаемые как более дифференцированный акустический сигнал, имплицитно визуальную характеристику «свет», который является сильно дифференцированным зрительным сигналом. Аналогично, гласные заднего ряда, воспринимаемые как акустический менее дифференцированный сигнал, связаны с «темнотой», характеризующейся слабой дифференцированностью зрительного образа.

В первом предложении анализируемого фрагмента, которое сообщает, как главные герои посещают на пароме Елагин остров, преобладают гласные переднего ряда: 14 против 7 гласных среднего ряда и 1 гласного звука заднего ряда. В описывающем приближение героев к острову последнем предложении фрагмента происходит «увеличение количества гласных среднего и заднего ряда — 14-12-2 соответственно. Эта же тенденция сохраняется, если мы проанализируем только количество гласных континуума “передний-задний звук” в ударных позициях: 6-2-1 в первом предложении против 5-5-1 в последнем» [Урсова, 2021 (с), с. 68]. Следовательно, можно сделать предположение, что при восприятии в процессе чтения созданного Дж. Кутзее образа Елагина острова количественное увеличение менее дифференцированных акустических сигналов настраивает читателя на его перцепцию как темного места, что имплицитно тему смерти.

«Более того, Д. С. Миалл, изучая нейролингвистическими методами эффект остранения (*defamiliarization*) при чтении художественного текста,

приходит к выводу, что использование повторяющихся фонем (аллитерация и ассонанс) усиливает эмоциональное воздействие, передает читателю настроение, заложенное в описание места действия и обстановки [Miall, 2015, с.18]. В анализируемом отрывке из ТФ 12.2 в непосредственной близости находятся 5 дифтонгов [ɛʊ] и 4 дифтонга [ei], а также 9 сонорных согласных [n]. Эти звуковые повторы на фонетическом уровне иллюстрируют волнение, с которым главный герой приближается к месту захоронения своего пасынка» [Урусова, 2021 (с), с. 68], вызывая и у читателя чувство волнительного ожидания, т. е. звуковой параллелизм индуцирует у читателя сходное с протагонистом эмоциональное состояние. Создается впечатление, что повторяющиеся фонемы приобретают собственное контекстуальное «значение», оттеняющее лексическое значение слов. Например, сонорные согласные звуки [n] и [l] (шесть случаев употребления) вызывают ассоциации с нежными чувствами [Лозинская, 2007, с. 97], а гласные фонемы [ɛʊ] и [ei] приобретают коннотативный оттенок волнения и тревожности. Следовательно, фонемы «приобретают локальную значимость, заданную непосредственным контекстом, и способствуют активации у читателя определенного спектра значений и эмоций, возникающих в момент чтения» [Урусова, 2021 (с), с. 68].

ТФ 12.1-12.5, которые представляют собой текстовые отрывки из второй главы «Cemetery» («Кладбище»), подтверждают истинность основополагающего утверждения когнитивистики о телесной обусловленности (embodiment) концептуальной системы человека, репрезентируя метафорическое воплощение образа-схемы ПУТЬ, которая состоит из а) начала – встреча на паромной станции (ТФ 12.1), б) вектора движения – переправа через реку (ТФ 12.2), поиски могилы пасынка (ТФ 12.3), блуждание по кладбищу (ТФ 12.4) и в) конца – возвращение на пирс (ТФ 12.5). Для читателя, хорошо знающего творчество Достоевского, эпизод на кладбище является интертекстуальной отсылкой к его роману «Братья Карамазовы» [Чудинова, 2011, с. 40]. Выстраивание этого эпизода на основе

образа-схемы ПУТЬ имплицитно подразумевает одну из основных тем биофикционального повествования Кутзее «The Master of Petersburg» – найти духовный «путь» к умершему любимому пасынку.

Его поиски приводят главного героя на дроболитную башню – место гибели Павла. Для моделирования мыслительных процессов – мучительных размышлений о смерти, которые охватывают Достоевского на выступающей из башни платформе при взгляде на призрачный, мерцающий под дождем Петербург, – Кутзее использует прием лингворефлексии. Лексема «метафора» (*metaphor*) актуализирует характерный для писателей-постмодернистов дискурс о языке, а пятикратное повторение лексемы «*death*» эксплицирует доминирующую тему, которая в результате действия стилистического механизма иррадиации окрашивает весь образ Петербурга:

(24) A **metaphor**, he tells himself, that is all it is – another word for a lapse of consciousness, a not-being-here, an absence. <...> He grips the rail tighter, shakes his head to chase away the dizziness. Metaphors – what nonsense! There is **death**, only **death**. **Death** is a metaphor for nothing. **Death** is **death**. I should never have agreed to come. Now for the rest of my life I will have this before my eyes like ghost-vision: the roofs of **St Petersburg** glinting in the rain, the row of tiny lamps along the quayside [Coetzee, 2008, 46].

Отметим также, что лексическими единицами «*a not-being-here*», «*an absence*» имплицитно поднимается и эсхатологический миф Петербурга: город не только приводит к смерти, но и сам стоит на краю гибели, ухода в небытие.

Используя разнообразные стилистические средства, Кутзее создает образ Петербурга как мрачного и холодного локуса боли и страдания, отчаяния и нищеты, доводящей до смерти. Автор использует логические эпитеты: *cold (day, wind), misty, gloomy (day), high (wind), icy (wind) dark (shop, entryway, passage), silent (the whole world), low (sky, shop), grey (sky), black (waters), dangerous (streets), bare (fields, embankment), glinting (roofs), obscured (moon), unlit, cluttered with trunks and boxes (passageway), stretched out vast and*

low (Petersburg) и различные фигуры синтаксиса, среди которых встречается инверсия (см. микроконтекст 20 и Приложение, ТФ 6, 8, 11), которая иногда усиливается перечислением (см. Приложение, ТФ 6). К другим синтаксическим стилистическим средствам, используемым англоязычным писателем для описания процессов восприятия внешней среды, относятся градация (см. микроконтексты 17, 20 и Приложение, ТФ 6, иллюстрирующий как нарастание сопровождается повтором риторических вопросов) и параллельные конструкции (см. микроконтекст 17 и ТФ 9).

Моделируя мультимодальный образ Петербурга, Кутзее вводит в свое повествование фонетические повторы – ассонансы и аллитерации (см. микроконтекст 19 и Приложение, ТФ 6–8, 11, 12). Что касается тропов, в частности метафорических конструкций, то многие из них имеют предметную вещественную основу: метафорические эпитеты *scarred and peeling (exteriors)*, *rickety (wooden structures)*, *winding (streets)*, *slippery (footing)*, *scratchy (violin)*, *mouldering (masonry)*, *strutting (gulls)*, *crazily swinging (lamp)*, *gutted and smouldering (warehouses)*, *pitiless (stars)* и собственно метафоры *a warren of interconnecting rooms*, *a web of beams and struts*, *the dead of night*, *a haze of pulsing scarlet*, *the gurgle of water*, *the black water courses sluggishly*, *a bed of sacking*, *the press of people*, *wind <...> whips up the black waters of the canal*, *Isle of dogs*.

Согласно теории выдвижения, позволяющей определить эмоционально-смысловые доминанты, можно сделать вывод, что в биофикции Дж. Кутзее «The Master of Petersburg» «образ Петербурга является одним из центральных и текстообразующих. Автор помещает название русского города в сильные позиции текста: оно используется в заглавии самого произведения и в качестве заглавия первой главы; повествование начинается описанием петербургской улицы и заканчивается петербургскими набросками, отражающими настроение Достоевского. Каждое знаковое событие в жизни главного героя сопровождается штрихами, показывающими Петербург» [Урусова, 2020 (а), с. 349]: его «обветшалые здания, замерзшие каналы, длинные, продуваемые со

всех сторон улицы и промозглую погоду, – а также то, что скрыто внутри: обшарпанные перенаселенные доходные дома и зловонные холодные подвалы – пристанище бедняков и нищих. Метафорический ряд, который выстраивает англоязычный автор Дж. Кутзее для описания Петербурга, перекликается с образом Петербурга из романов русского классика Ф. М. Достоевского» [Урусова, 2022 (b), с. 132]. Однако авторская трансформация некоторых петербургских локусов и введение в текст вымышленных топографических объектов позволяют говорить об биофигии «The Master of Petersburg» как важном компоненте англоязычного петербургского дискурса, предлагающем англоязычным читателям современную версию Петербурга Достоевского.

3.2.3. Петербург Дж. Барнса как локус террора

Биофигиональное повествование Дж. Барнса «The Noise of Time» основано «на материале русской истории XX-го века и рисует жизнь крупнейшего советского композитора Д. Д. Шостаковича, а точнее, три центральных, по мнению автора, эпизода его биографии, являющиеся поворотными во взаимоотношениях художника с властью» [Урусова, Чемодурова, 2020 (a), с. 84]. Эти три «центральных» эпизода составляют сюжет данного произведения и композиционно оформлены в виде трех глав: «“1: On the Landing”, 1936–37 гг. – время появления разгромной статьи «Сумбур вместо музыки» в газете «Правда», указывающей на антинародную сущность оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» и объявления его врагом народа; “2: On the Plane”, 1948–49 гг. – участие композитора по поручению Сталина во Всемирном конгрессе деятелей науки и культуры в защиту мира, проходившем в Нью-Йорке; и “3: In the Car”, 1960 г. – вынужденное вступление в партию и официальное признание: он становится Председателем Союза композиторов РСФСР и лауреатом многочисленных государственных премий. Кульминационным моментом каждого эпизода является “разговор с властью”, а всё остальное содержание фрагментарно и

хаотично» [Урусова, Чемодурова, 2020 (а), с. 84]. Такой «монтаж» биографии Шостаковича не соответствует принятому биографическому канону, с установкой на объективность и соответствие биографическому времени, а отражает культурно-лингвистическую концепцию автора, т. е. означает субъективность и вымышленность данного повествования.

Даже завершение романа нарушает исходную модель биографии как типа текста с хронологической последовательностью биографического времени и содержащей «константные биографические ситуации»: родился – получил образование – женился – действовал (работал) – умер. Барнс обрывает жизнеописание композитора в точке «работал», тем самым подчеркивая основную идею своего произведения – художник, который выжил в условиях тоталитаризма. Этот краткий обзор сюжета подтверждает тот факт, что Барнс, как и другие «создатели биофикциональных повествований, использует жизнь конкретной исторической фигуры для создания своей собственной картины мира, намеренно играя в семантическом поле “фактологичность/фикциональность”» [Урусова, 2021 (b), с. 677].

Многие исследователи объясняют «характерные для постмодернистского дискурса нарочитую хаотичность и фрагментарность» данного биофикционального повествования «избранной Барнсом нарративной моделью: произведение написано в форме внутреннего монолога-воспоминания, репрезентирующего внутреннюю противоречивость сознания Шостаковича» [Урусова, Чемодурова, 2020 (а), с. 84-85], как будто «нарратив миметически воспроизводит внутреннюю нестабильность самоощущения героя, раздирающие его противоречия» [Анцыферова, 2018, с. 72].

Например, в начале третьей главы «In the car» (см. Приложение, ТФ 13). Шостакович едет в автомобиле с личным шофером, размышляя о том, при каком правителе для него как композитора были самые тяжелые времена (ТФ 13.1). Актуализация некоторых концептуальных компонентов-ассоциаций, связанных у главного героя с именем советского лидера (*Khrushchev*), репрезентированных в тексте цитатой одного из любимых выражений

Хрущева: «Горбатого могила исправит» (*Death cures the hunchback*) уводят его размышления в сторону (ТФ 13.2). Имя другого советского лидера – вождя Октябрьской революции (*Lenin*) – вызывает воспоминания, которые уносят Шостаковича в его детство, к событиям в Петербурге, «когда он с товарищами побежал на Финляндский вокзал встречать Ленина (ТФ 13.3). Хотя, перебирая в памяти обстоятельства этого знаменательного события, протагонист тут же ставит под сомнение наличие в своей биографии самого факта пребывания на вокзале» [Урусова, Чемодурова, 2020 (а), с. 85]. Тем самым Дж. Барнс вызывает у читателя чувство неуверенности в эпистемологическом статусе представленной биографической информации, провоцируя возникновение когнитивного диссонанса. Читателям предлагается самим оценить степень «достоверности»-«недостоверности» указанных биографических данных. С характерной иронией далее автор направляет внимание протагониста на более конкретный и поддающийся логическому осмыслению объект – на ухо шофера (ТФ 13.4).

Лингвистическими средствами устанавливается связность всех четырех фрагментов. Эксплицитно представленный в ТФ 13.4 субстантив «*memory*», входящий в синтаксическую структуру «*which existed only in his memory*», семантически и дискурсивно связан с ТФ 13.3, репрезентирующим сам процесс воспоминаний, и одновременно имплицитно указывает, что воспоминания о встрече Ленина на Финляндском вокзале существуют только в памяти Шостаковича, что иронично подчеркивается лексической единицей «*his imagination*», устанавливающей тождественность памяти и воображения. Повторяющаяся в первом и четвертом текстовых фрагментах лексема «*question*» в сочетании с предикатами «*asked himself*» и «*solved*» активизируют фрейм ПОИСК ОТВЕТА НА ВОПРОС, и таким образом все четыре фрагмента когерентно связываются в единое целое.

«Приведенный пример показывает, что сознание Шостаковича, в том виде, как оно представлено автором, наполнено несвязанными мыслями и ассоциациями: серьезные размышления о судьбе композитора перемежаются

с недостоверными детскими воспоминаниями и комическими рассуждениями о наличии второго уха у шофера» [Урусова, Чемодурова, 2020 (а), с. 85].

На первый взгляд, повествование сосредоточено на протагонисте – Дмитрие Дмитриевиче Шостаковиче. Однако, «пространство не “исчезает” при перемещении фокуса внимания на ПЕРСОНАЖ, а лишь меняет статус (отходит на второй план)» [Мазанова, 2004, с. 8]. Антропонимы *Lenin*, *Stalin*, *Khrushchev*, *Dmitri Dmitrievich* и *Maxim Lavrentyevich Kostrikin*, ксеноним *Old Bolshevik* и фразеологизм *Death cures the hunchback* являются маркерами русскокультурной локализации текста, а микротопоним *Finland Station* вместе с прецедентным именем *Lenin* актуализируют англоязычный петербургский дискурс.

Перейдем ко второму этапу нашего анализа и рассмотрим лингвистические средства, которые использует писатель для моделирования пространства, окружающего главного героя, сосредоточив наше внимание на фрагментах биофантастики, в которых фигурирует Петербург, а точнее Ленинград, поскольку большая часть повествования относится к событиям советского периода.

Маркерами объективного характера моделируемого пространства являются такие лексические единицы, как «*college*», «*post office*», «*station*», «*a restaurant*», «*a street corner*», «*street*», «*district*», а также лексемы семантического поля ДОМ: «*building*», «*the apartment building*», «*the apartment*», «*the landing*», «*the lift doors*», «*the floor*» [Barnes, 2017].

Были выявлены следующие топографические индексы, представленные урбанонимами: *Liteiny Prospekt*, *Nikolayevskaya Street*, *Nevsky Prospekt*, *Bolshaya Pushkarskaya Street*, *the River Neva*, *the Finland Station*, в том числе ойкодомонимами, которые играют важную роль в репрезентации советского Ленинграда в биофантастике Дж. Барнса: *the Big House*, *the Central Leningrad Post Office*, *the Chamber of Weights and Measures*, *the Small Hall of the Conservatoire*, *the Hall of the Leningrad Philharmonic*, *the Mariinsky*, *the Leningrad Maly Theatre*, *the Choreographic Technical College*, *the Piccadilly on Nevsky Prospekt*, *the Bright*

Reel, the Splendid Palace (последние три ойкодомонима являются названиями кинотеатров, в которых молодой Шостакович подрабатывал тапером).

Что касается разнообразных историко-культурных индексов: ксенонимов-русизмов *Tsar, kopeck, vodka, intelligentsia, the Cult of Personality, the enemy of the state, Old Bolsheviks, Soviet Art, Party, Power, a model Soviet citizen*; антропонимов, являющихся прецедентными именами собственными русской культуры и истории, *Tchaikovsky, Prokofiev, Pushkin, Gogol, Turgenev, Chekhov, Zoshchenko, Pasternak, Akhmatova, Nabokov, Solzhenitsyn, Evtushenko, Lenin, Stalin, Khrushchev, Dzerzhinsky, Marshal Tukhachevsky, Sakharov*; фразеологизмов и других (подробнее см. Раздел 2), – то они являются маркерами русской культурной локализации текста, а не относятся напрямую к Петербургу.

На третьем этапе анализа биофикции «The Noise of Time» мы сосредоточили внимание на маркерах субъективного характера моделируемого пространства Петербурга-Ленинграда. Пространство города структурировано относительно воспринимающего сознания Шостаковича, передавая его взгляд на родной город. Возможно, именно этим объясняется отсутствие подробной локализации многих упоминаемых городских объектов – изображенное городское пространство хорошо известно протагонисту и не нуждается в дополнительном уточнении. Конфигурация пространства соответствует зрительному восприятию с позиции участника событий: «*a boy standing in front of the apartment building*», «*he had been backstage at the Small Hall of the Conservatoire*», «*he would stand on a street corner*». Через восприятие главного героя моделируется такое свойство городского пространства как протяженность: «*he reached the Big House*», «*dragged from the apartment*», «*one of his <...> nightmares was that the NKVD would <...> pack her off*», «*the pulsing desire to be taken away*» [Barnes, 2017]. В целом, пространство Петербурга-Ленинграда в биофикции Дж. Барнса мало детализировано и статично, профилирование других относительных пространственных характеристик не выявлено, что в терминах соотношения ФИГУРА-ФОН характеризует

Петербург как ФОН для событий из жизни Д. Д. Шостаковича (ФИГУРА).

Город Петербург (Ленинград) представлен фрагментарно и хаотично. Названия трех улиц – *Liteiny Prospekt*, *Nikolayevskaya Street*, *Nevsky Prospekt*, а также урбаноним *the Finland Station* – служат лишь ориентиром, указывающим на небольшую центральную часть города, в которой прошли детство и молодость советского композитора. Денотатом «*the apartment building on Nikolayevskaya Street*» служит дом №9, в котором в 1914–1934 годах жила семья Шостаковичей, на что косвенно указывает отсылка «*he could remember himself as a boy*»: «*Well, **he could remember himself as a boy** standing in front of the apartment building on Nikolayevskaya Street, proudly wearing a red ribbon on his coat*» [Barnes, 2017, с. 52]. Здание на Большой Пушкарской улице Петроградского района (*Bolshaya Pushkarskaya Street*), также упоминающееся в биофикции [Barnes, 2017, с. 110], – это последний адрес композитора в Ленинграде, где он жил с 1938 по 1941 год. Большинство ойкодомонимов обозначают организации и учреждения, где учился и работал Шостакович (*the Small Hall of the Conservatoire*, *the Choreographic Technical College*, *the Piccadilly*, *the Bright Reel*, *the Splendid Palace*, *the Hall of the Leningrad Philharmonic*), но они не локализованы географически в тексте повествования. Все вышеуказанные топографические индексы обладают двойной адресацией, т. к. читатель, незнакомый с биографией советского композитора, не способен оценить их роль в жизни композитора, а читатель, не знающий топонимику Петербурга-Ленинграда, не в состоянии по ним представить реальную карту города. Следовательно, хотя топонимы и представляют собой фактографический пласт в данной биофикции, их функция ограничивается созданием местного колорита для англоязычного читателя, а фрагментарное изображение города Петербурга усиливает фрагментированность всего художественного пространства.

Концептуально выделенным «точечным» локусом (микролокусом) является здание управления НКВД, т. к. его неофициальное народное название *The Big House* встречается в тексте произведения 11 раз, а все остальные

микролокусы города упоминаются однократно и практически односложно, без подробностей. Именно микрообраз «Большого Дома» создает основу формирования художественного образа Петербурга (макрообраз) в биофикции «The Noise of Time». Проанализируем фрагмент, содержащий одно из первых упоминаний Большого Дома (здесь и далее выделено мной – Н. У.):

(25) And then, in the spring of 1937, he had his First **Conversation** with **Power**. <...> Power's name was Zakrevsky, and Power, as it **expressed itself to people** like him in **Leningrad**, **resided in the Big House**. Many who went into the Big House on **Liteiny Prospekt** **never emerged again** [Barnes, 2017, с. 43]. (Полный фрагмент – в Приложении, ТФ 14.1).

Первое же предложение содержит ключевое слово *Power*, которое встречается в данном фрагменте текста 9 раз, следовательно оно тематично и определяет основу создаваемого микрообраза. Посмотрев по тезаурусу Collins English [CED] лексические связи слова *Power*, мы обнаружим актуализацию семантических полей AUTHORITY, CONTROL и FORCEFULNESS. В тематический ряд органов власти и управления (AUTHORITY) включаются лексические единицы *officials, bureaucrats, politicians, resided in the Big House*. Тема силы, влияния (FORCEFULNESS) реализуется глаголами говорения *talked, whispered, hinting* и словами *Conversation, publicly, a face-to-face, it expressed itself to people*. Тема контроля (CONTROL) проходит через весь фрагмент и выражена глаголами и некоторыми другими лексическими единицами, показывающими тоталитарную власть правящих верхов над своим народом, власть, основанную на запугивании, подавлении и уничтожении непокорных: *ultimata, humiliated, taken away his livelihood, ordered him to repent, not want him to live, never emerged again*. Местом Ленинграда, в котором советская власть проявляла себя в полную силу, был Большой Дом на Литейном проспекте, из которого многие «приглашенные на разговор» больше не возвращались.

Второе ключевое слово, также присутствующее в первом предложении, – это *Conversation*. Посмотрев по тезаурусу синонимы и слова, которые с ним ассоциируются, мы видим, что многие из них встречаются в данном

фрагменте: *talked, whispered, hinting, a face-to-face*. Семантическое поле «CONVERSATION» непосредственно связано с темой власти, что отражает основную идею Дж. Барнса – изобразить три судьбоносных разговора композитора с Властью.

Этот фрагмент актуализирует исторический дискурс России советского периода (лексический маркер *Power*) и англоязычный петербургский дискурс (лексические маркеры *Leningrad, the Big House, Liteiny Prospekt*). Однако англоязычный автор не просто использует маркеры русской (советской) культурной локализации, а «рисует атмосферу страха и безнадежности, царившую в советском городе в этот исторический период» [Урусова, Чемодурова, 2020 (а), с. 88]. Построенный Барнсом в микроконтексте 25 образ Большого Дома соответствует стереотипным представлениям ленинградцев об этом городском объекте, вошедшем в когнитивную базу советского социума как место насилия и государственного террора. Вот как характеризуют историки отношение обычных жителей Ленинграда к этому административному зданию на Литейном проспекте: «С 1932 года в помещениях всех трех зданий расположилось управление НКВД – зловещая организация, получившая в народе соответствующие прозвища: “Жандармерия”, “Девятый угол”, “Девятый вал”, “Мусорная управа”, “Черная сотня”. <...> “Большой дом” стал страшным символом беззакония и террора, знаком беды, нависшей над городом» [Синдаловский, 2005, с. 51]. Таким образом, и «семантическая калька *Power* для обозначения правящей партии, и лексическое калькирование *the Big House*, обозначающее управление наркомата внутренних дел, помогают передать подготовленному читателю чувства страдания, отчаяния и страха, которые испытывали почти все жители города» [Урусова, Чемодурова, 2020 (а), с. 88–89].

Продолжим наш анализ выявлением когнитивной доминанты данного микрообраза. Первое, что выделяется при взгляде на этот фрагмент текста, это уже упоминавшийся многократный повтор семантической кальки *Power*, которая дополнительно графически выделена капитализацией (в тексте

биофикции лексема *Power* встречается 93 раза). За счет сочетания с глаголами *talked, whispered, humiliated, ordered, told, wanted, hinting, decided to have a face-to-face, resided*, которые предполагают одушевленного субъекта, происходит персонификация государственной власти (*Power*), выдвигающей на передний план тему силы и тотального государственного контроля над жизнью человека. Хотя предложение «*Power had told him how it wanted him to work, how it wanted him to live*» референционно обращено к протагонисту, в данном контексте оно звучит обобщающей характеристикой: власть указывает своим гражданам не только как нужно работать, но и жить. Тоталитарный характер правящей партии, которая превратила идею индивидуального террора, популярную среди политических преступников царских времен (ср. образ Нечаева в биофикции Кутзее «*The Master of Petersburg*»), в господствующую государственную идеологию, передается не только соответствующими лексическими единицами, но и подчеркивается конвергенцией разнообразных стилистических приемов и механизмов выдвижения: перечисление (*officials, bureaucrats, politicians*), нарастание (*coming with suggestions, proposals, ultimata; Power had humiliated him, taken away his livelihood, ordered him to repent*), параллельные конструкции (*Power had talked..., Power had humiliated..., Power had told..., Power had decided...*), антитеза (*Power had talked to him through newspapers, **publicly**, and had whispered in his ear, **privately***), повторы (*he had talked to Power before, or Power had talked to him* и др.); графическое выдвижение (*First Conversation, Power*), сильная позиция – первое предложение абзаца. Благодаря механизму иррадиации доминантная характеристика передается и самому административному зданию НКВД (*the Big House*), вселявшему страх во всех жителей Ленинграда.

Второе, что привлекает внимание, это наличие большого количества лексических единиц, принадлежащих семантическому полю «CONVERSATION», которое передает парадоксальный характер этого речевого общения, в котором нет взаимодействия, а есть только одностороннее речевое воздействие с целью подавить или приказать уничтожить. Квинтэссенцией,

результатирующей «беседу с Властью», после которой большинство уже не возвращалось к своим семьям и обычной жизни, является последнее предложение текстового фрагмента «*Many who went into the Big House on Liteiny Prospekt never emerged again*», которое благодаря механизму выдвижения оказывается стилистически выделенным. Таким образом формируется доминирующая характеристика микрообраза «the Big House» – террор, который в словаре определяется как **terror** – 1. very great fear; 2. violence or the threat of violence, especially when it is used for political reasons [CED].

Эксплицитная и имплицитная актуализация сем «страх», «насилие», «физическое уничтожение» происходит и в других текстовых фрагментах, моделирующих микрообраз «the Big House» (см. Приложение, ТФ 14).

Характерно, что в ТФ 14.1 и 14.3, представляющих «разговор» Шостаковича с Властью (реальный и воображаемый), эмоциональная напряженность и выразительность создаются исключительно лексическими единицами, употребленными в прямом значении, и синтаксическими стилистическими средствами, важнейшим из которых является сочетание параллельных конструкций с перечислением. Словно Барнс имитирует объективный, рациональный дискурс исторической науки, отстраненно представляя факты, перечисляя повседневные обязанности служащих государственной власти. Обезличенность, т. е. бесчеловечность Власти, в ТФ 14.3 передается средствами грамматики – многочисленным повтором инфинитивных структур. Одновременно происходит персонификация Власти, поскольку действия реальных людей – сотрудников органов НКВД – передаются пассивными конструкциями, включенными в инфинитивные структуры. Персонификация Власти, аксиологическая конструкция «*absolutely necessary*» и воссоздание дискурсивных практик, характерных для подавленного страхом и пресмыкающегося перед властными органами человека, но все-таки осмелившегося обратиться с вопросом-осуждением (*But I just wonder, from time to time... I might be completely wrong, of course, but <...>*

I'm just wondering, you understand), – всё это придает субъективную окраску текстовому фрагменту ТФ 14.3.

В ТФ 14.2 и 14.4, не изображающих непосредственный процесс беседы, автор использует больше средств метафорической образности: перифрастический оборот для обозначения здания НКВД с эпитетами *dismal* и *grey* (*the dismal grey building on Liteiny Prospekt*), каскад из трех перифразов (ТФ 14.4), обозначающих сотрудников наркомата внутренних дел, один из которых представляет собой трансформированный фразеологизм *When you chop wood, the chips fly*, полуотмеченную конструкцию с нарушением лексической сочетаемости (*closing a dossier and with it a life*) и конвенциональную метафору (*the spirits of the dead*). Вышеуказанный фразеологизм не только является маркером русского культурного контекста (вместе с обозначением советских папирос *Belomor*), но и служит средством включения советского политического дискурса, т. к. представляет собой излюбленную поговорку строителей социализма «Лес рубят – щепки летят». Барнс создает жуткий, вселяющий страх образ Большого Дома на Литейном проспекте Петербурга, являющегося символом тоталитарного советского режима, образ, который, несомненно, имеет фактографическую основу. Тот факт, что он является единственным топографическим локусом Петербурга, изображенным в повествовании о жизни Шостаковича, отражает субъективную установку автора на моделирование образа тоталитарного государства в данном биофикциональном повествовании.

Существенную роль в создании гнетущей атмосферы несвободы и страха играет титульный образ первой главы – «лестничная площадка» (*the Landing*), которая с одной стороны является «предметным» фоном, а с другой стороны – когнитивной доминантой, привлекающей внимание читателя благодаря нахождению в сильной позиции текста: «*As he had stood waiting for the lift doors to open on the fifth floor of Bolshaya Pushkarskaya Street, **terror** was mixed with the pulsing desire to be taken away*» [Barnes, 2017, с. 110]. «Измученный страхом, объявленный врагом народа Шостакович проводит

каждую ночь на лестничной площадке в ожидании ареста» [Урсова, Чемодурова, 2020 (а), с. 87]. Лексема «*terror*» тематически связана со зданием НКВД (*the Big House*), объединяя всё городское пространство в единый локус страха.

Рисуя томительные часы тревожного ожидания на лестничной площадке в течение десяти ночей подряд, Барнс показывает хорошую осведомленность с ситуативными реалиями тех времен: презрительно-равнодушные сотрудники НКВД (*contemptuously impassive NKVD man*) приезжали всегда по ночам (*in the middle of the night*), вытаскивая «врагов народа» из своих квартир в одних пижамах (*be dragged from the apartment in his pyjamas*) – см. примеры в Приложении, ТФ 15. Тема страха и насилия вербализуется не только лексическими единицами *dragged from, forced to, persistent waking nightmares, seize, pack her off, feared for*, но и культурными маркерами сталинского периода в Советской истории – ксенонимами *NKVD man* и *enemies of the state*.

Лестничная площадка наполнена механическим, неприятным шумом (*these noises*): внезапное жужжание и рокот лифтового механизма (*the sudden whirr and growl of the lift's machinery*) прерывает какофонию звуков (*the cacophony of sounds*), мыслей, воспоминаний, проносящихся в голове композитора: милый голос отца (*his father's voice*), вальсы и польки (*the waltzes and polkas*) сменяются воплями заводской сирены (*blasts of a factory siren*) и разгулом ударных и медных духовых (*a riot of percussion and brass*), – см. примеры в Приложении, ТФ 15. Некоторые семы выбранных Барнсом слов для передачи аудиальной модальности имплицитно передают тему насилия:

blast – a violent verbal outburst, esp. critical [CED];

riot – an occasion when a large number of people behave in a noisy, violent, and uncontrolled way in public, often as a protest [CamD].

Эти резкие неприятные звуки образно воссоздают гнетущую атмосферу времен сталинских репрессий, когда страх и беспокойство за своих близких не оставляли жителей Ленинграда ни днем, ни ночью. Лексема «*insecure*» также связана с темой страха, эксплицитно представленной атрибутивным

сочетанием *filled only with fear*:

insecure – anxious or uncertain; *syn* unconfident, worried, afraid [CED].

Лексема *fear* (страх) встречается в тексте биофикции 38 раз, из них 10 употреблений – в первой главе «On the Landing», которая «рисует советский город 20–30-х годов XX века, страшного периода репрессий и государственного террора» [Урусова, Чемодурова, 2020 (а), с. 87], 19 употреблений – во второй главе «On the Plane» и 13 – в третьей главе «In the Car». Лексические связи данной языковой единицы указывают на ее включение в семантическое поле «terror» (см. выше). Таким образом, подтверждается, что атмосфера страха и террора является когнитивной доминантой образа Петербурга-Ленинграда в биофикциональном повествовании Дж. Барнса, превратившись из идеологемы в мифологему [Фортунатова, 2019, с. 234].

В то же время наш анализ не выявил семантических компонентов, соответствующих описанному в Главе 2 лингвокультурному концепту PETERSBURG, за исключением духовно-культурного аспекта в виде сверттекстовой идеи: «путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром» [Топоров, 2003, с. 27]. Герой английского автора – Д. Д. Шостакович – верил, что его музыка переживет ужасы сталинизма и фашизма.

Ирония является излюбленным приемом и Дж. Барнса, выступая «в качестве доминанты в репрезентации характера выдающегося композитора» [Урусова, Чемодурова, 2020 (а), с. 86]. Ирония также проявляется и в игре с полисонимом Петербург: писатель вкладывает в уста советского композитора авторский окказионализм «Санкт-Ленинбург», иронично подчеркивая трансформацию русской столицы после Октябрьской революции:

(26) What did a name matter? He had been born in **St. Petersburg**, started growing up in **Petrograd**, finished growing up in **Leningrad**. Or **St Leninsburg**, as he sometimes liked to call it [Barnes, 2017, с. 13].

Несмотря на общий трагический пафос повествования, автор-постмодернист не отказывается и от игровых приемов, построенных на двойной адресации, в основе которой лежит «знание / незнание» русской культуры потенциальным читателем. «Как известно, каждое название города на Неве соответствует определенному историческому периоду, однако» Барнс, сталкивая «в своем повествовании различные наименования одного и того же города и изобретая свои собственные названия города, вовлекает читателей в игру в “фикциональность-фактографичность”, провоцируя у менее подготовленной части своей аудитории возникновение когнитивного диссонанса» [Урусова, Чемодурова, 2020 (а), с. 89]:

(27) The prostitutes of **Petrograd** had been no respecters of his youth and innocence [Barnes, 2017, с. 13];

(28) In the decade he had known Tukhachevsky, he had often seen him sweeping through Moscow and **Leningrad** after dark in his Marshal's uniform, half at work, half at play... [Ibid., с. 14];

(29) While he had been awaiting orders from the Big House in **St Leninsburg**, Oistrakh had been expecting arrest in Moscow [Ibid., с. 63];

(30) He [Tinyakov] lived in **Petersburg** and wrote about love and flowers and other lofty subjects [Ibid., с. 119].

Проведенный анализ показывает, что «англоязычному читателю предлагается сложный и противоречивый образ советского Ленинграда, созданный автором на страницах биофикционального повествования «The Noise of Time», поражающий как своей реалистичностью <...>» [Урусова, Чемодурова, 2020 (а), с. 89], так и намеренной монотонностью: в образе города доминирует только одна нота – террор. «Джулиан Барнс использовал удивительно широкий набор средств для вербализации русского культурного контекста и создал яркий пример постмодернистской биофикции, в которой сочетаются тщательно подобранные элементы реалий русской культуры и вымышленные факты» [Урусова, Чемодурова, 2020 (а), с. 89–90], отражающие авторскую субъективность.

3.2.4. Доминанты художественного образа Петербурга (Petersburg) в современном англоязычном биофикциональном повествовании

Анализ доминантных характеристик мы начнем с заглавия, которое И. Р. Гальперин сравнивал с «закрученной пружиной, раскрывающей свои возможности в процессе развертывания» [Гальперин, 2020, с. 133]. В заглавиях исследуемых нами биофикциональных повествований доминирует референтная интенция, т. е. «соотнесенность текста с художественным миром» [Тюпа, 2001, с. 143]: «The Master of Petersburg» Кутзее и «To the Hermitage» Брэдбери напрямую обозначают место основного действия, а «The Noise of Time» Барнса имплицитно содержит в себе пространство (лексическая единица *time* актуализирует конвенциональную метафору ВРЕМЯ – ЭТО ПРОСТРАНСТВО) и опосредованно, за счет интертекстуальной отсылки к одноименному циклу эссе О. Мандельштама, содержащему воспоминания автора о детстве и юности в Петербурге, указывает на один из ключевых локусов повествования – Петербург. Соответственно, учитывая, что в названии произведения зафиксирована «первичная авторская интерпретация художественного целого» [Тюпа, 2001, с. 144], можно сделать вывод, что образ города Петербурга является одной из доминант рассматриваемых биофикций. Хотя образ Petersburg в анализируемых биофикциях отражает разное художественное видение англоязычных авторов, а его текстовое воплощение репрезентирует разные культурно-лингвистические концепции, в рассматриваемых репрезентациях Петербурга есть и общие черты, которые мы определили как когнитивные доминанты.

Моделируя образ Петербурга, англоязычные авторы во многом ориентируются на русскую классическую литературу, а именно на Петербургский текст русской литературы как универсальный прецедентный феномен, который определяет круг тем и семантических компонентов, закладываемых авторами в интерпретационную программу своего биофикционального повествования, и ментальной проекцией которых на

текстовом уровне выступает система микрообразов. Образ русской Северной столицы, созданный англоязычными авторами анализируемых биофикциональных повествований, обладает такими универсальными характеристиками как: погодные условия (*wind, cold, damp*), ландшафтные особенности (*waters, marsh*, пустота), архитектурная застройка (*proskekts, palaces, canals, bridges, a tenement building*, прецедентные топонимы), простор (*proskekts that run miles in straight lines to some distant nowhere*), крайнее положение (*on the edge of the swamps*), социальное расслоение и беднота жителей (*ill-dressed, paupers and beggars*), исторические фигуры и философско-политические идеи Петербургского периода русской истории (особенно политический террор и коммунизм), а также писатели, создатели Петербургского текста, и их произведения (см. Раздел 3.1, а также примеры в микроконтекстах 1, 3-9, 11-13, 15-19, 21-25, 31 и в Приложении). Особенно ярко природно-ландшафтные семантические компоненты образа Петербурга представлены в биофикциях М. Брэдбери и Дж. Кутзее: образ столицы на Неве, созданный указанными авторами, характеризуется такими чертами, как *cold, snow, wind-blown, water, wide proskekts, embankments* – см. Подразделы 3.2.1 и 3.2.2.

У всех авторов основой англоязычного образа Petersburg выступает духовно-культурный аспект прецедентного Петербургского текста: в текст повествования вводятся антропонимы, обозначающие прецедентных писателей (*Pushkin, Gogol, Dostoyevsky, Mandelshtam, Akhmatova*), интертекстуальные отсылки к их произведениям и прямые цитаты, упоминаются литературные персонажи (*Eugene Onegin, Tatyana, Chichikov*) и значимые памятники искусства (статуя *the Bronze Horseman*, музыка Прокофьева и Шостаковича), фигуры русской истории, деятельность которых связана с Петербургом (*Peter the Great, Catherine the Great, Lenin*).

Отдельно отметим особо значимый для всех авторов концептуальный компонент англоязычного петербургского дискурса, репрезентация которого присутствует во всех анализируемых образах Петербурга, – это

революционно-социальные идеи и связанные с ними идеи социализма и коммунизма. Тема революций и их последствий воплощается в исследуемых текстах образом террора. Лексема «*terror*» в функции атрибута или референции русских революций встречается в каждой из анализируемых биофикций, что позволяет нам определить ТЕРРОР в качестве когнитивной доминанты рассматриваемых биофикциональных повествований. Значимость этого концептуального компонента в образе Петербурга Дж. Барнса раскрыта в соответствующем подразделе Главы 3. В биофикции Дж. Кутзее лексическая единица «*terror*» встречается восемь раз, вербализуя эмоциональное состояние разных персонажей, а тема насилия и социальных переворотов репрезентируется в образе анархиста Нечаева и созданной им террористической организации «Народная расправа». М. Брэдбери также связывает революционные идеи с террором, моделируя образ Петербурга в своем произведении (микроконтексты 9 и 31):

(31) Tzar Nicholas, not a good tzar. He began by firing on the Decembrists, and he ran **a reign of terror**. It was bad for all the writers. Pushkin was driven into exile, Dostoevsky was put in front of a firing squad at **the Peter and Paul Fortress**, and pardoned at the last minute [Bradbury, 2012, с. 316].

Все три автора анализируемых биофикций активно используют иронию, выступающую основным механизмом выдвижения и связанную с двойной адресацией биофикциональных повествований: двойное кодирование характеризует и произведения, созданные в эстетике постмодернизма, и произведения, в художественное пространство которых входят элементы внешней «чужой» культуры.

Фактографическая основа образа Петербурга вербализуется разнообразными лингвокультурными языковыми средствами. Англоязычные авторы демонстрируют знакомство с реальной топонимикой Петербурга, широко используя петербургские урбанонимы. Они вводят в свои повествования и прецедентные городские объекты Петербургского текста

(*Nevsky Prospekt, Haymarket district*). В то же время, доминантный игровой модус повествования, реализующийся интенциональной игрой в семантическом поле «фактографичность/фикциональность», отражается и на представлении топографических данных: авторы вводят в свое биофикциональное повествование несуществующие городские микролокусы или наделяют реальные микролокусы несуществующими характеристиками (*Stolyarny Quay, Elagin Island*). Вводя в текст повествования реальные объекты городского пространства наравне с элементами вымысла, авторы заставляют читателей поверить и всему биофикциональному повествованию. По критерию «симметрия-асимметрия топографических данных», наименее реалистично Петербург представлен в биофикции Дж. Кутзее «*The Master of Peterburg*» (см. подробнее Подраздел 3.2.2). С другой стороны, несмотря на узнаваемость Петербурга в произведении М. Брэдбери по известным объектам городского пространства, это не реальный город, описанный по законам реалистического письма, а художественный образ, отражающий авторскую установку и мировидение. В третьем рассматриваемом нами повествовании Петербург представляет собой «сборный» внеисторический образ города в тоталитарном государстве. Выбираемые авторами лингвостилистические средства, не только участвуют в «локализации изображенного мира в поликультурном пространстве» [Константиноваб 2009, с. 5], но и актуализируют эмотивные смыслы: пространство Петербурга, окружающее главного героя, миметически воспроизводит его эмоциональное состояние и мироощущение.

Таким образом, хотя англоязычные авторы биофикциональных повествований и создают пространство Петербурга с помощью универсальных семантических компонентов лингвокультурного концепта PETERSBURG, получившийся образ отражает авторскую интенциональность, т. е. усиливает игровую модальность биофикционального повествования и подчеркивает фикциональность созданного автором художественного текста.

Выводы по Главе 3

Пространственный образ города Петербурга моделируется на основе опыта существования человека в физической реальности и его взаимодействия с окружающим материальным миром. На формирование художественного образа города, который отражает лингвокреативную деятельность писателя, значительное влияние оказывают телесные стороны (embodiment) существования человека. Однако выбор точечных локусов и микрообразов, на которых будет сосредоточено внимание читателя благодаря используемым писателем различным механизмам выдвижения, определяется индивидуально-авторской картиной мира и авторской интенцией при создании своего художественного произведения.

Тексты биофикциональных повествований англоязычных писателей содержат русскоязычные топографические и культурно-историческими индексы, которые вербализируются лингвокультурными языковыми средствами и функционируют как признаки русскокультурной локализации созданного художественного пространства. Характерная для постмодернистских текстов двойная адресация, которая в случае художественного повествования, репрезентирующего внешнюю по отношению к языку описания культуру, проявляется ориентацией как на билингвального адресата, так и на англоязычного адресата, не имеющего достаточных сведений о представленной в художественном тексте инокультуре, заставляет англоязычных писателей использовать такие способы ксенонимической номинации, как гибридные образования, калькирование, межкультурные аналоги и введение в текст полионимов.

Языковое моделирование пространственного образа города основывается на топонимах и собственных именах других социально-значимых материальных объектов культуры, в значении которых объединяется лингвистическая и экстралингвистическая (лингвокультурная)

информация. Для создания фактографической основы образа Петербурга англоязычные авторы используют такие лингвокультурные языковые средства, как урбанонимы, в частности, гидронимы, отражающие городскую сеть линейных объектов и связанные с концептуальным компонентом ПРОСТОР. Важное место занимают инсулонимы и гидронимы, и связанные с ними названия мостов, что отражает специфику географического ландшафта Петербурга, которой соответствует концептуальный компонент ВОДА. Ведущим средством концептуализации русскоязычных урбанонимов и введения их в англоязычный художественный текст вторичной ориентации является использование гибридных образований, в которых заимствованный элемент урбанонима обеспечивает русскую культурную локализацию текста, а переводной элемент облегчает его концептуализацию англоязычным читателем.

Созданные англоязычными авторами образы Петербурга опираются на стереотипные представления об этом русском городе, сформированные благодаря Петербургскому тексту как универсальному прецедентному феномену, знакомому зарубежному читателю, однако моделируемый в постмодернистском биофикциональном повествовании образ Северной столицы репрезентирует индивидуально-авторскую картину мира и творческую интенцию автора, которые благодаря механизмам выдвижения актуализируются на разных уровнях художественного текста.

М. Брэдбери направляет внимание читателя на культурное противостояние между «западным» и «русским»: в его биофикции Петербург предстает как холодное и мрачное пространство, притягивающее своим миражным блеском и богатствами и занимающее особое положение на пересечении культурных границ. Дж. Кутзее предлагает англоязычным читателям современную интерпретацию Петербурга Достоевского, создавая сложное интертекстуальное повествование, включающее биографические факты из жизни Ф. М. Достоевского, автобиографические элементы из собственного опыта автора, аллюзии на романы русского классика и

вымышленные компоненты. Доминантными характеристиками в его образе Петербурга становятся страдание, отчаяние и крайняя нужда, которые практически ведут к гибели. Дж. Барнс создает трагический образ советского Ленинграда, в котором преобладает только одна нота – политический террор.

Эксплицитно представленные в образе русского города фикциональные элементы: маркеры интердискурсивности, на текстовом уровне выражающейся игровым монтажом пяти основных дискурсов (англоязычного петербургского, биографического, автобиографического, исторического и политического) и различных периферийных дискурсов; разнообразные стилистические приемы (стилистические фигуры синтаксиса, метафорические эпитеты, звукоритмические сочетания), а также нарушение «симметрии» топографических фактов, – приводят к размытости границ между правдой и вымыслом, провоцируя возникновение когнитивного диссонанса у читателя, знакомого с топографией, историей и культурой Петербурга.

Заключение

Исследование лингвистических средств моделирования образа Петербурга в современном англоязычном биографическом повествовании основывается на понимании художественного образа в рамках современной когнитивной парадигмы. В художественном образе города сливаются воедино языковая и концептуальная деятельность, основанная на телесной стороне (embodiment) существования человека. Существенное значение при моделировании художественного пространства города играет перцептуальное различие «ФИГУРА – ФОН», а также простые пространственные когнитивные структуры (образ-схемы), детерминирующую концептуальную систему человека. Хотя в гуманитарных работах понятия *‘образ’* и *‘художественный образ’* часто выступают как синонимические, они не тождественны, а связаны гиперо-гипонимическими отношениями.

В настоящем исследовании художественный образ трактуется как словесный образ, который репрезентирует в ткани художественного произведения индивидуально-авторскую картину мира и оказывает воздействие, эстетическое и эмоциональное, на воспринимающее сознание (читателя). Важно отметить, что читатель выступает равноправным субъектом литературной коммуникации. В процессе восприятия художественного текста он реконструирует заложенные в текст значимые для автора смыслы, опираясь на особые сигналы адресованности, которые составляют интерпретационную программу авторского текста. Эта читательская реконструкция отраженной в тексте авторской картины мира ограничена как предыдущим опытом читателя, так и его готовностью принять точку зрения и мировоззрение писателя.

В рамках когнитивной парадигмы художественный образ, являющийся продуктом индивидуального художественного мышления и отражающий ценностное отношение автора к изображаемому пространству «внешней» (русской) культуры, рассматривается как метафорическая проекция разных

ментальных пространств, поскольку его языковая структура, предложенная И. В. Арнольд (обозначаемое, обозначающее, основание сравнения, отношение между обозначаемым и обозначающим, техника сравнения и грамматические и лексические особенности сравнения), репрезентирует в образной ткани художественного повествования когнитивный механизм концептуальной интеграции, описанный Ж. Фоконье и М. Тернером: при взаимодействии двух исходных ментальных пространств – области источника (обозначаемое) и области цели (обозначающее) – образуются два новых пространства: общее пространство, содержащее общие концептуальные структуры (основание сравнения) и новое смешанное пространство, включающее новую эмергентную структуру, значение которой активируется контекстом (эстетическое значение).

Художественный образ представляет собой не только обобщенный результат индивидуальной рецепции, но и отражает культурный код, общий для данной этнокультуры. Одной из когнитивных доминант картины мира любой культуры является пространственная модель универсума, которая воспроизводит пространственный облик вещного мира на основе опыта существования человека в физической реальности и опыта его взаимодействия с окружающим материальным миром. На базе национальной пространственной картины мира формируется индивидуально-авторская, которая воплощается в тексте художественного произведения. Одно из ключевых мест в пространственной картине мира занимает город, который относится к базовым понятийным основам пространственных номинаций *человек-дом-город-страна-мир*.

Город Петербург, как город с единой мифопоэтической доминантой (В. Н. Топоров), занимает особое место как в русской национальной семиосфере, так и в пространстве мировой культуры. Вокруг данного пространственного локуса сложился особый «петербургский текст», являющийся прецедентным текстом для англоязычного петербургского дискурса и формирующий универсальный образ города на Неве. В вербальных

и невербальных сообщениях на английском языке, тематически соотнесенных с географическим пространством Петербурга и, таким образом, составляющих англоязычный петербургский дискурс, реализуются такие общие смысловые компоненты как локальный петербургский словарь, прецедентные городские локусы, климатические характеристики, ландшафтные особенности, особая организация городского пространства, экономико-социальные условия, культурная, духовная и историческая значимость.

Обращаясь к описанию «внешней» (русской) культуры, повествуя о жизни значимых личностей российской истории и культуры, англоязычные авторы выбирают Петербург местом действия своих биофикциональных повествований, что отражает роль Петербурга как лингвокультурологической доминанты российской культуры в восприятии англоязычной читательской аудитории. Проведенный анализ показал, что созданные англоязычными авторами образы Петербурга опираются на стереотипные представления об этом русском городе, сформировавшиеся в результате знакомства англоязычных читателей с произведениями классиков русской и советской литературы, что позволяет говорить о формировании универсальной концептуальной составляющей образа Петербурга. Однако выбор точечных локусов и микрообразов, на которых будет сосредоточено внимание читателя благодаря используемым писателем различным механизмам выдвижения, отражает индивидуально-авторскую картину мира и творческую интенцию автора при создании своего художественного произведения.

Созданные в эстетике постмодернизма, современные биографические повествования представляют собой особую форму художественного нарратива, для обозначения которой мы предлагаем использовать термин *биофикциональное повествование (биофикция)*. Объектом биофикции выступает **реальное** биографируемое лицо, а структурно-семантическая модель повествования характеризуется эксплицитной игрой с биографическими и фактическими данными в семантическом поле «фактографичность/фикциональность», которая оказывает существенное

влияние и на пространственно-временную структуру (хронотоп) биофикционального повествования. В процессе исследования было установлено, что хронотоп биофикционального повествования характеризуется пространственно-временной асимметрией, проявляющейся фрагментарностью пространства, смещением локативного модуса и нарушением биографического времени.

Для биофикциональных повествований, объектом которых выступает исторический деятель внешней по отношению к языку описания культуры, т. е. относящихся к так называемым текстам вторичной культурной ориентации, также характерны:

- двойная культурная маркированность, представленная ориентацией как на собственную культуру (англоязычную), так и внешнюю «изображенную» культуру (русскоязычную);
- дополнительная двойная адресация, возникающая за счет обращения как к воспринимающему сознанию билингвов, так и к читателю, не знакомому с реалиями изображенной культуры;
- интертекстуальность, базирующаяся на текстах внешней культуры, в том числе прецедентных.

В результате анализа эмпирического материала мы пришли к выводу, что образ Петербурга (Petersburg), фиксирующий в биофикциональном повествовании представления англоязычного автора о реально существующем русском городе, строится как «мифологизированная модель», которая базируется на уникальном образе этого города в пространстве российской этнокультуры, а концептуальной основой образа инокультурного города в тексте современного англоязычного биофикционального повествования вторичной культурной ориентации выступает оппозиция «своя культура» – «чужая культура», которая в воспринимающем сознании читателя и маркирует культурную локализацию текста.

Анализ лингвокультурных средств, используемых англоязычными авторами для локализации созданного ими художественного пространства,

показал, что на лексическом уровне образ города Петербурга основывается на топонимах и собственных именах других социально-значимых материальных объектов городской среды, в значении которых объединяется лингвистическая и экстралингвистическая (лингвокультурная) информация. Для создания фактографической основы образа Петербурга употребляются такие лексические единицы, которые вербализируют концептуальный компонент ВОДА. К ним относятся инсулонимы (названия островов), гидронимы (названия водных пространств) и связанные с ними дромонимы (названия мостов), которые отражают специфику географического ландшафта Петербурга. Также используются языковые единицы, которые соотносятся с концептуальным компонентом ПРОСТОР, – годонимы, являющиеся наименованиями линейных объектов города (проспектов и улиц). Тексты биофикциональных повествований англоязычных авторов насыщены и другими лексическими единицами – ксенонимами, – обозначающими разнообразные русские культурно-историческими реалии. При включении русского города Петербурга в художественное пространство англоязычных повествований вышеназванные языковые единицы служат маркерами русскоязычной культурной локализации и позволяют авторам реализовать установку на аутентичное моделирование инолингвокультурного контекста. Двойная адресация художественных текстов вторичной культурной ориентации, репрезентирующих внешнюю по отношению к языку описания культуру, проявляется обращением автора как к билингвальному адресату, так и к массовому англоязычному читателю, не обладающему достаточными знаниями об описываемой русской культуре, что вынуждает англоязычных писателей прибегать к таким способам ксенонимической номинации, как гибридные образования, калькирование, межкультурные аналоги и использование полионимов.

Анализ стилистических средств, употребляемых англоязычными авторами для моделирования образа Петербурга, позволил выявить стилистическую доминанту биофикциональных повествований, которой

являются стилистические приемы синтаксиса (перечисления, параллельные конструкции и различные повторы), используемые вместе с фонетическими стилистическими средствами (ассонанс и аллитерация) для воспроизведения процессов восприятия петербургской среды и одновременно выступающие своеобразными скрепами фрагментированного и размытого пространства. Языковые средства художественной выразительности (эпитеты, метафоры, ирония) передают субъективную характеристику воспринимаемого городского пространства.

Анализ лингвокультурологических и стилистических аспектов художественного образа Петербурга (Petersburg) проводился на материале современных англоязычных биографических повествований, которые обладают сложным и неоднозначным характером, проявляющимся в использовании как элементов фактографических (культурно-маркированной лексики), так и фикциональных (авторский вымысел, интерпретационная программа, заложенная автором в текст). Проведенный анализ установил, что когнитивной доминантой построения биофикциональных повествований является фикциональность, основой которой выступает доминантный игровой модус повествования, представленный интенциональной игрой в семантическом поле «фактографичность/фикциональность». Игровая модальность находит отражение в создании неопределенности пространственных характеристик, фрагментации пространства и в репрезентации топографических фактов в виде несуществующих городских микролокусов или не соответствующих действительности характеристик реальных микролокусов Петербурга. Эксплицитно представленные в образе города фикциональные элементы (разнообразные стилистические приемы, маркеры интердискурсивности, нарушение «симметрии» топографических данных) приводят к размытости границ между правдой и вымыслом, что провоцирует возникновение когнитивного диссонанса у читателя, хорошо знакомого с топографией, историей и культурой Петербурга. В то же время, включая в текст своего повествования реальные объекты городской среды и

смешивая их с элементами вымысла, авторы заставляют читателей поверить всему концептуальному содержанию биофикционального повествования.

Одним из перспективных направлений исследования представляется дальнейшее выявление механизмов, обуславливающих синергическое взаимодействие фикциональных и фактологических элементов в биофикциональном повествовании при моделировании внетекстовой реальности, дальнейший анализ конститутивных свойств данного типа текста, а также дальнейшая систематизация языковых средств, способствующих превращению исторического лица в символическую фигуру. Разработанная в диссертации методика анализа образной системы англоязычных биофикциональных повествований, в фокусе которых элементы русской культуры, может быть экстраполирована на выявление национально-культурных особенностей биофикций, созданных на других языках.

Список использованной литературы

1. Алефиренко, Н. Ф. Лингвокультурология: ценностно-смысловое пространство языка / Н. Ф. Алефиренко. – 6-е изд., стер. – Москва: ФЛИНТА, 2020. – 288 с.
2. Андреева, В. А. Литературный нарратив: зона формирования смыслов : монография / В. А. Андреева. – Казань: Бук, 2019. – 320 с.
3. Анцыферова, О. Ю. О нарративе тоталитаризма в творчестве Джулиана Барнса / О. Ю. Анцыферова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2018. – Том 10. – Вып. 1. – С. 69–78.
4. Арнольд, И. В. Стилистика. Современный английский язык: учебник для вузов / И. В. Арнольд. – 10-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, 2010. – 384 с.
5. Арнольд, И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сборник научных трудов / И. В. Арнольд; науч. ред. П. Е. Бухаркин. – Москва: ФЛИНТА, 2019. – 448 с.
6. Арутюнова, Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – 2-е изд., испр. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
7. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – Москва: Прогресс, 1994. – 467с.
8. Бахтин, М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
9. Белоглазова, Е. В. Интердискурсивность / Е. В. Белоглазова // Дискурс-Пи: научно-практический альманах. – 2010. – № 1–2. – С.359-360.
10. Белоглазова, Е. В. Русскоязычные вкрапления в аутентичной англоязычной литературе: к поэтике русизмов в нерусской литературе / Е. В. Белоглазова // ДИСКУРС. – 2019. – Т. 5. – № 3. – С. 90–98.
11. Болдырев, Н. Н. Когнитивные доминанты языковой интерпретации / Н. Н. Болдырев // Когнитивные исследования языка. – 2019. – № 36. – С. 43–53.

12. Болотина, Ю. П. Языковые особенности англоязычного описания иноязычного города (на материале путеводителей и прессы) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Болотина Юлия Петровна. – СПб., 2010. – 20 с.
13. Борисова, Е. Б. Художественный образ в английской литературе XX века: типология–лингвопоэтика–перевод : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.04 / Борисова Елена Борисовна – Самара, 2010. – 42 с.
14. Быстров, Я. В. Объектная организации биографического нарратива: типология референтных отношений / Я. В. Быстров // Polilog. Studia Neofilologiezne. – 2015. – № 5. – Р. 231–239.
15. Вайнрих, Х. Лингвистика лжи / Х. Вайнрих // Язык и моделирование социального взаимодействия : переводы / общ. ред. В. В. Петрова. – М.: Прогресс, 1987. – С. 44–87.
16. Виноградов, В. В. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика / В. В. Виноградов. – М.: Издательство академии наук СССР, 1963. – 257 с.
17. Воркачев, С. Г. Семиотика символа по данным российского научного дискурса / С. Г. Воркачев // Научный результат. Вопросы теоретической и прикладной лингвистики. – 2021. – Т. 7. – № 3. – С. 3–14.
18. Воронцова, Т. И. Картина мира в тексте английской баллады (когнитивная основа и языковая репрезентация) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.04 / Воронцова Татьяна Ивановна. – СПб., 2003. – 40 с.
19. Галич, А. А. Современная художественная документально-биографическая проза. Проблемы развития жанров : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Галич Александр Андреевич. – Донецк, 1984. – 181 с.
20. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М.: URSS, 2020. – 144 с.
21. Гальцова, А. С. Лингвокультурологический потенциал петербургской топонимии : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Гальцова Анна Сергеевна. – СПб., 2011. – 22 с.
22. Гурочкина, А. Г. Понятие «категория» в лингвистике / А. Г. Гурочкина // Studia Linguistica. – 2014. – № XXIII. – С. 102–108.

23. Давлеткулова, Л. Н. Топонимы в лингвокультурологическом аспекте (на примере географических названий графства Оксфордшир и Челябинской области) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Давлеткулова Лена Надировна. – Челябинск, 2014. – 22 с.
24. Двинина, С. Ю. Категории времени и пространства в художественном дискурсе постмодернизма: (на материале романов "Хоксмур" П. Акройда, "Алвертон" А. Торпа, "Чапаев и Пустота" В. Пелевина, "Алтын-толобас" Б. Акунина) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Двинина Светлана Юрьевна. – Челябинск, 2014. – 209 с.
25. Дейк ван, Т. А. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. ван Дейк. – Б.: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. – 308 с.
26. Демьянков, В. З. Когнитивный диссонанс: когниция языковая и внеязыковая / В. З. Демьянков // Когнитивные исследования языка. – 2011. – Вып. IX. – С. 33-40.
27. Дроздова, Т. В. Когнитивный диссонанс как лингвистическая проблема (на материале английского языка) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Дроздова Татьяна Владимировна. – Белгород, 2011 – 25 с.
28. Дымарский, М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст / М. Я. Дымарский. – 3-е изд., испр. – М.: URSS, 2006. – 293 с.
29. Кабакчи, В. В. Введение в интерлингвокультурологию : учеб. пособие для вузов / В. В. Кабакчи, Е. В. Белоглазова. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Изд-во Юрайт, 2018. – 250 с.
30. Кабакчи, В. В., Белоглазова, Е. В. Дискурс англоязычного описания русской культуры: перспективы корпусного исследования / В. В. Кабакчи, Е. В. Белоглазова // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. – 2018. – Т. 17. – № 3. – С. 49–59.
31. Киреева, Н. В. Трансформация жанровых конвенций автобиографии и детектива в прозе американского постмодернизма : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.03 / Киреева Наталия Владимировна. – М., 2011. – 51 с.

32. Клейменова, В. Ю. Языковые формы репрезентации реальности и вымысла в английской волшебной литературной сказке : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.04 / Клейменова Виктория Юрьевна. – СПб., 2015. – 424 с.
33. Клейменова, В. Ю. Фикциональность и фантастичность как характеристики текста / В. Ю. Клейменова // 16 Царскосельские чтения «Человек – гражданин – гражданское общество-правовое государство». Материалы международной научной конференции. 24–25 апреля 2012. – Т.3. – СПб, 2012. – С. 279–283.
34. Клепикова, Т. А. Эпистемическая провокации и эпистемическая бдительность: дискурсивная практика эпохи пост-правды / Т. А. Клепикова // Когнитивные исследования языка. – 2021. – Вып. № 3. – С. 48–54.
35. Коньшина, Ю. И. Лингвостилистическая характеристика авторизованной биографии как типа текста : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Коньшина Юлия Ивановна. – СПб., 2001. – 20 с.
36. Константинова, Н. В. Лингвостилистические особенности прозы Дж. М. Кутзее : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Константинова Наталия Викторовна. – СПб., 2009. – 22 с.
37. Коптель, Н. В. Художественное пространство второй половины XX века: философско-культурологический анализ : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / Коптель Наталья Васильевна. – Саратов, 2007. – 26 с.
38. Кубрякова, Е. С. О понятиях места, предмета и пространства / Е. С. Кубрякова // Логический анализ языка. Языки пространств. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 84–92.
39. Кубрякова, Е. С. Язык и знание: на пути получения знаний о языке: части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е. С. Кубрякова. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
40. Кузнецов, Н. И. Биография как тип текста (на материале англоязычной биографии) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Кузнецов Николай Иванович. – Одесса, 1990. – 16 с.
41. Купцова, О. Н. Художественная картография А. Н. Островского: город /

- О. Н. Купцова // Уральский исторический вестник. – 2018. – № 2(59). – С. 78–86.
42. Лакофф, Дж., Джонсон, М. Метафоры, которыми мы живем пер. с англ. / Дж. Лакофф, М. Джонсон; под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. – М.: Единореал УРСС, 2004. – 256 с.
43. Леви-Стросс, К. Первобытное мышление пер. с франц. / К. Леви-Стросс; пер. А. Б. Островский. – Москва: Директ-Медиа, 2007. – 924 с.
44. Лозинская, Е. В. Литература как мышление: Когнитивное литературоведение на рубеже XX–XXI веков: Аналитический обзор / Е. В. Лозинская // РАН. ИНИОН. – 2007.
45. Лотман, Ю. М. Биография живое лицо / Ю. М. Лотман // Новый мир. – 1985. – №2. – С. 228–236.
46. Лотман, Ю. М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблема киноэстетики. Статьи. Заметки выступления (1962–1993) / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1998. – 704 с.
47. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2010. – 704 с.
48. Лушникова, Г. И., Осадчая, Т. Ю. Фрагментарность современного художественного нарратива (на материале англоязычной прозы) / Г. И. Лушникова, Т. Ю. Осадчая // Научный диалог. – 2021. – № 6. – С. 225–239.
49. Льюис, Д. Истинность в вымысле / Д. Льюис // Логос. – 1999. – № 3. – С. 48–69.
50. Мазанова, Е. Ю. Когнитивные механизмы и языковые средства репрезентации пространства в англоязычном тексте художественной прозы : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Мазанова Екатерина Юрьевна. – М., 2004. – 24 с.
51. Маньковская, Н. Б. Постмодернизм в эстетике / Н. Б. Маньковская // Философская антропология. – 2018. – Т. 4. – № 1. – С. 192–230.

52. Маслова, Ж. Н. Поэтическая картина мира и ее репрезентация в языке : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Маслова Жанна Николаевна. – Тамбов, 2011. – 44 с.
53. Меднис, Н. Е. Текст и его границы (к проблеме сверхтекста) / Н. Е. Меднис // Поэтика и семиотика русской литературы. – М.: Языки славянской культуры, 2011. – С. 100–113.
54. Мифы народов мира [Электронный ресурс]. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – Т. 2. – 719 с. – URL: https://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412_1_o.pdf (дата обращения: 28.10.2019).
55. Муравьева, Л. Е. В защиту реального (рец. на кн.: Lavocat F. Fait et fiction: pour une frontière. Р., 2016) / Л. Е. Муравьева // Новое литературное обозрение. – 2018. – № 5. – С. 326–331.
56. Набилкина, Л. Н. Город как культурологический феномен в русской, американской и западноевропейской литературах : автореф. дис. ... д-ра культурологии : 24.00.01 / Набилкина Лариса Николаевна. – Иваново, 2014. – 54 с.
57. Немчинова, Д. И. Дворцово-парковый ансамбль Елагина острова / Д. И. Немчинова. – СПб.: Творческая мастерская ВиАрт-81, 2000. – 207 с.
58. Никитин, М. В. Основания когнитивной семантики: учебное пособие / М. В. Никитин. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2003. – 277 с.
59. Никонов, В. А. Введение в топонимику / В. А. Никонов. – 2-е изд. – М.: Издательство ЛКИ, 2011. – 184 с.
60. Палкевич, О. Я. Неконгруэнтность как когнитивный механизм комического (на материале российских телевизионных скетчей) / О. Я. Палкевич // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2015. – № 5. – С. 95–102.
61. Певишева, В. Рецензия на «Осень в Петербурге» Дж. Кутзее / В. Певишева // Лайвлиб. – 2017. – [электронный ресурс] URL:

<https://www.livelib.ru/review/751211-osen-v-peterburge-dzhozef-m-kutzee> (дата обращения: 20.11.2021).

62. Пятина, С. А., Урванцев, Г. В. Урбанонимы как маркеры городского пространства / С. А. Пятина, Г. В. Урванцев // Вестник ЧелГУ. Филологические науки. – 2017. – № 6 (402). – С. 84–86.
63. Прокофьева, В. Ю. Категория «пространство» в художественном преломлении: локусы и топосы / В. Ю. Прокофьева // Вестник ОГУ. – 2005. – № 11. – С. 87–95.
64. Руднев, В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – СПб.: Азбука, 2017. – 864 с.
65. Серль, Дж. Логический статус художественного дискурса / Дж. Серль // Логос. – 1999. – № 3. – С. 34–48.
66. Сизова, Е. А. Лингвокультурологический анализ урбанонимов (на материале английского, русского и французского языков) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Сизова Елена Анатольевна. – Пятигорск, 2004. – 20 с.
67. Синдаловский, Н. А. От «Чрезвычайки» на Гороховом до «Большого дома» на Литейном / Н. А. Синдаловский // История Петербурга. – 2005. – № 6 (28). – С. 49–55.
68. Струкова, Е. А. Мифологизированный образ русского писателя в романе-псевдобιοграфии Дж. М. Кутзее «Осень в Петербурге» / Е. А. Струкова // Научный диалог. – 2016. – № 1 (49). – С. 159–169.
69. Субботина, Т. В. Локус, топос, урбоним, микротопоним: к вопросу о содержании пространственных понятий / Т. В. Субботина // Вестник ЧелГУ. – 2011. – № 24. – С. 111–113.
70. Тарасова, И. А. Когнитивная поэтика: предмет, терминология, методы / И. А. Тарасова. – Саратов: ООО "Издательство "Научная книга", 2016. – 222 с.
71. Теличко, Т. Г. «Шум» и «музыка» в романе Д. Барнса «Шум времени» / Т. Г. Теличко // Практики и интерпретации: журнал филологических,

образовательных и культурных исследований. – 2017. – Т. 2. – № 4. – С. 94–105.

72. Топоров, В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227–284.

73. Топоров, В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / В. Н. Топоров. – СПб.: «Искусство-СПб», 2003. – 616 с.

74. Тураева, З. Я. Лингвистика текста. Текст: структура и семантика / З. Я. Тураева. – 2-е изд., доп. – М.: УРСС, 2009. – 144 с.

75. Тюпа, В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) / В. И. Тюпа. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.

76. Урусова, Н. А. Лингвокультурологические особенности романа Дж. Барнса "Шум времени" / Н. А. Урусова, З. М. Чемодурова // Исследования языка и современное гуманитарное знание. – 2020 (а). – Т. 2, № 2. – С. 81–92. – DOI 10.33910/2686-830X-2020-2-2-81-92.

77. Урусова, Н. А. Механизмы выдвижения образа Петербурга в постмодернистском биографическом романе Дж. Кутзее / Н. А. Урусова // Герценовские чтения. Иностранные языки: Сборник научных трудов. – Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2020 (b). – С. 347–350.

78. Урусова, Н. А. Интердискурсивность биофикционального повествования: образ Петербурга в романе М. Брэдбери "To the Hermitage" / Н. А. Урусова // Дискурс. – 2021 (а). – Т. 7, № 4. – С. 119–130.

79. Урусова, Н. А. Когнитивный диссонанс в англоязычном биофикциональном дискурсе / Н. А. Урусова // Когнитивные исследования языка. – 2021 (b). – № 3(46). – С. 676–679.

80. Урусова, Н. А. Художественный образ как когнитивный феномен / Н. А. Урусова // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2021 (с). – № 1. – С. 61–72.

81. Урусова, Н. А. Лингвокультурологические особенности образа Петербурга в романе М. Брэдбери «To the Hermitage» / Н. А. Урусова // Тезисы докладов 50-й Международной научной филологической конференции имени Людмилы Алексеевны Вербицкой : Тезисы докладов, Санкт-Петербург, 15–23 марта 2022 года. – Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2022 (а). – С. 349–350.
82. Урусова, Н. А. Лингвокультурологические особенности образа Петербурга в биофикциональном повествовании Дж. Кутзее "The Master of Petersburg" / Н. А. Урусова // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. – 2022 (b). – Т. 19, № 1. – С. 125–134.
83. Урусова, Н. А. Механизмы выдвижения в современном биографическом повествовании (на материале произведения М. Брэдбери “To the Hermitage”) / Н. А. Урусова // LXXV Герценовские чтения. Иностранные языки: Сборник научных статей международной научной конференции, Санкт-Петербург, 14–15 апреля 2022 года. – Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2022 (b). – С. 257–260.
84. Филиппова, С. Г. Образность в концептосфере художественного текста / С. Г. Филиппова // Studia Linguistica. – 2017. – № XXVI. – С. 177–184.
85. Фортунатова, В. А. Дивергентное мышление и авторская интенция в романе Дж. Барнса "Шум времени" / В. А. Фортунатова // Вестник ТГГПУ. – 2019. – № 2 (56). – С. 240–245.
86. Фуко, М. Другие пространства / М. Фуко // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. – М.: Праксис, 2006. – Ч. 3. – С. 191–204.
87. Чемодурова, З. М. Прагматика и семантика игры в англоязычной постмодернистской прозе 20–21 веков : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.04 / Чемодурова Зинаида Марковна. – СПб., 2017. – 40 с.
88. Чемодурова, З. М. Игровые механизмы создания фикциональной биографии / З. М. Чемодурова // Studia Linguistica. – 2018. – № XXVII. – С. 161–169.

89. Чемодурова, З. М. Стратегии создания современного англоязычного автобиографического текста / З. М. Чемодурова // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2019. – № 192. – С. 52–59.
90. Чернявская, В. Е. Лингвистика текста. Лингвистика дискурса : учебное пособие / В. Е. Чернявская. – М.: Флинта: Наука, 2013. – 208 с.
91. Чудинова, В. И. Диалог с Ф. М. Достоевским в романе Дж. М. Кутзее «Осень в Петербурге» / В. И. Чудинова // Филологический журнал. – 2011. – № 18. – С. 38–42.
92. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
93. Щирова, И. А. О «правде вымысла» / И. А. Щирова // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2010. – № 2. – С. 74–85.
94. Щирова, И. А., Гончарова, Е. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация / И. А. Щирова, Е. А. Гончарова. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2018. – 440 с.
95. Щукина, Д. А. Пространство как лингвокогнитивная категория (на материале произведений М. А. Булгакова разных жанров) : автореф дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01 / Щукина Дарья Алексеевна. – СПб., 2004. – 40 с.
96. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко; пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб.: Симпозиум, 2007. – 502 с.
97. Юзефович, Н. Г. Актуализация субстрата инокультуры: от внутреннего кодового переключения и внутреннего перевода к вербализации / Н. Г. Юзефович // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2013. – № 4. – С. 129–134.
98. Bradbury, D. Introduction Essay [Электронный ресурс] / D. Bradbury // Malcolmbradbury's website. – [электронный ресурс] URL: http://www.malcolmbradbury.com/essay_biography.html (дата обращения: 20.03.2021).

99. Buisine, A. Biofictions. *Revue des Sciences Humaines* / A. Buisine // *Le Biographique*. – 1991. – № 4/224. – P. 7–13.
100. Civieri, A. The Master of Petersburg: Coetzee and Dostoevsky Merging through Fiction / A. Civieri // *Iperstoria*. – 2015. – № 5. – P. 72–81.
101. Derrida, J. Lettre à un ami japonais / J. Derrida // *Psychée: Invention de l'autre*. – Paris: Galilée, 1987. – P. 387–394.
102. Dion, R. Un discours perturbé: la fiction dans le biographique dans / R. Dion, F. Fortier, B. Havercroft, H. J. Lüsebrink dir. // *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. – Québec: Nota Bene, 2007. – 592 p.
103. Eliade, M. The World, the City, the House / M. Eliade // *Experience of the Sacred* ed. by S. Twiss, W. Conser. – L.: Brown University Press, 1992. – P. 188–199.
104. Evans, V., Green, M. Cognitive linguistics / V. Evans, M. Green. – Edinburgh: Edinburgh university press, 2006. – 830 p.
105. Fauconnier, G. Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language / G. Fauconnier. – 2nd ed. – Cambridge: Cambridge University Press, 2017. – 193 p.
106. Fauconnier, G., Turner, M. The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities / G. Fauconnier, M. Turner. – N.Y.: Basic Books, 2002. – 464 p.
107. Ferber, M. A Dictionary of Literary Symbols / M. Ferber. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – 272 p.
108. Fokkema, D. W. Literary History, Modernism, and Postmodernism / D. W. Fokkema. – Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1984. – 71 p.
109. Gefen, A. “Soi-même comme un autre”: présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine / A. Gefen // *Fictions biographiques: XIX^e–XXI^e siècles* dir. A. M. Monluçon, A. Salha. – Toulouse: P. U. du Mirail, 2007. – P. 55–75.

110. Gibbons, A. Contemporary Autofiction and Metamodern Affect / A. Gibbons // *Metamodernism: historicity, affect and depth after postmodernism* ed. R. van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen. – London; New York: Rowman & Littlefield International, 2017. – P. 117-130.
111. Gomel, E. Narrative Space and Time: Representing Impossible Topologies in Literature / E. Gomel. – N.Y.; L.: Routledge, 2014. – X, 226 p. – (Routledge Interdisciplinary Perspectives on Literature. Vol. 25).
112. Grady, J. Metaphor / J. Grady, D. Geeraets, H. Cuyckens // *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. – Oxford: Oxford University Press, 2007. – P. 188–213.
113. Gavins, J., Steen, G. Cognitive Poetics in Practice / J. Gavins, G. Steen. – L.; N. Y.: Routledge Taylor & Francis Group, 2003. – 201 p.
114. Gudmundsdóttir, G. Borderlines: Autobiography and Fiction in Postmodern Life Writing / G. Gudmundsdóttir. – Amsterdam: Rodopi, 2003. – 304 p.
115. Hutcheon, L. A poetics of postmodernism: History, theory, fiction / L. Hutcheon. – N. Y.; London: Routledge, 1988. – 268 p.
116. Jefferson, A. 'Autobiography as Intertext: Barthes, Sarraute, Robbe-Grillet', in *Intertextuality: Theories and Practices* / A. Jefferson; ed. J. Still, M. Worton. – Manchester: Manchester University Press, 1990. – P. 108–129.
117. Jefferson, A. Imposture et croyance dans les Vies minuscules de Pierre Michon / A. Jefferson // *Fictions biographiques, XIX–XX siècles* ed. A. M. Monluçon, A. Salha. – Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2007. – P. 242–244.
118. Johnson, M. The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason / M. Johnson. – Chicago: Univ. of Chicago press, 1987. – 272 p.
119. Keener, J. F. Biography and the Postmodern Historical Novel / J. F. Keener. – Lewiston: Edwin Mellen Pr, 2001. – 264 p.

120. Könönen, M. "Four Ways of Writing the City": St. Petersburg–Leningrad as a Metaphor in the Poetry of Joseph Brodsky / M. Könönen. – Helsinki: Helsinki University Press, 2003. – 340 p.
121. Lackey, M. Locating and Defining the Bio in Biofiction / M. Lackey // a/b: Auto/ Biography Studies. – 2016. – № 31/1. – P. 3–10.
122. Lackey, M. Biographical fiction: A reader / M. Lackey. – New York: Bloomsbury Academic, 2017 (a). – 466 p.
123. Lackey, M. Introduction to focus: Biofiction – its origins, natures, and evolutions / M. Lackey // American Book Review. – 2017 (b). – № 39/1. – P. 3–4.
124. Langendonck, W. van. Iconicity / W. van Langendonck // The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics ed. by H. Cuyckens, D. Geeraerts. – Oxford: Oxford University Press, 2007. – P. 394–418.
125. Lasdun, J. The Noise of Time by Julian Barnes. Review: How Shostakovich survived Stalin / J. Lasdun // The Guardian. – 2016. – 22 January.
126. Latham, M. “‘Serv[ing] under Two Masters’: Virginia Woolf’s Afterlives in Contemporary Biofictions.” / M. Latham // a/b: Auto/Biography Studies – 2012. – № 27/2. – P. 354–373.
127. Lavocat, F. Fait et fiction. Pour une frontier / F. Lavocat. – Paris: Ed. du Seuil, 2016. – 640 p.
128. Lis, J. Pour une biographie imaginaire d’Arthur Rimbaud / J. Lis // Lublin Studies in Modern Languages and Literature. – 2014. – № 38/1. – P. 39–51.
129. Madelénat, D. La Biographie / D. Madelénat. – Paris: Presses Universitaires de France, 1984. – 240 p.
130. Madelénat, D. Biographie et roman: je t’aime, je te hais / D. Madelénat // Le Biographique, RSH. – 1991. – № 224. – P. 235–247.
131. Man, P. de. The Rhetoric of Romanticism / P. de Man. – New York: Columbia University Press, 1984. – 327 p.
132. Martuccelli, D. Grammaires de l’individu / D. Martuccelli. – Paris: Gallimard, 2002. – 720 p.

133. McHale. B. *Constructing Postmodernism* / B. McHale. – London: Rutledge, 1992. – 342 p.
134. Merritt, S. Paperback of the week: *To the Hermitage*. Malcolm Bradbury / S. Merritt // *The Guardian*. – 2001. – 11 Mar.
135. Miall, D. S. *Temporal Aspects of Literary Reading* / D. S. Miall // *Investigations into the Phenomenology and the Ontology of the Work of Art* ed. by P. F. Bundgaard, F. Stjernfelt. – N. Y.: Springer Open, 2015. – № 81. – P. 15–30.
136. Mitchell, P. *Cartographic strategies of postmodernity: The figure of the map in contemporary theory and fiction* / P. Mitchell. – London: Routledge, 2013. – 192 p.
137. Momigliano, A. *The Development of Greek Biography* / A. Momigliano. – London: Harvard University Press, 1993. – 127 p.
138. Monluçon, M., Salha, A. «Fictions biographiques XIX^e–XXI^e siècles: un jeu sérieux?» / M. Monluçon, A. Salha // *Fictions biographiques. XIX^e–XX^e siècles*. – Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2007 – 366 p.
139. Parini, J. “Fact or Fiction: Writing Biographies versus Writing Novels.” / J. Parini // *Some Necessary Angels: Essays on Writing and Politics*. – New York: Columbia UP, 1997. – P. 241–256.
140. Puech, J. B. *Fiction biographique et biographie fictionnelle. L’auteur en représentation* / J. B. Puech // *Les nouvelles écritures biographiques : La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*. – Lyon: ENS Éditions, 2013. – P. 27–48.
141. Popescu, M. *Waiting for the Russians : Coetzee’s The Master of Petersburg and the Logic of Late Post-colonialism* / M. Popescu // *Postcolonialism : South African Perspectives* ed. M. Chapman. – Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008. – P. 1–20.
142. Raban, J. *Soft City* : Picador Classic / J. Raban. – L.: Pan Macmillan, 2017. – 304 p.

143. Richardson, A. Studies in literature and cognition: A field map (introduction) / A. Richardson // The work of fiction: Cognition, culture, and complexity ed. by A. Richardson, E. Spolsky. – N. Y.: Ashgate, 2004. – P. 1–29.
144. Rorty, R. Contingence, Irony and Solidarity / R. Rorty. – Cambridge: Cambridge University Press, 1989. – 220 p.
145. Sahin, U. On the Trail of Diderot / U. Sahin // International Journal of Humanities and Social Science. – 2018. – № 8/1. – P. 1–14.
146. Schaeffer, J.-M. Pourquoi la fiction? / J.-M. Schaeffer. – Paris: Ed. du Seuil, 1999. – 350 p.
147. Sheringham, M. French Autobiography: Devices and Desires: Rousseau to Perec / M. Sheringham. – Oxford: Clarendon Press, 1993. – 160 p.
148. Shapiro, J. Adventures in Postmortemism / J. Shapiro // The New York Times on the web. – 2001. – 1 April. – [электронный ресурс] URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/01/04/01/reviews/010401.01shapirt.html> (дата обращения: 20.03.2021).
149. Smith, G. Film structure and the emotion system / G. Smith. – Cambridge: Cambridge univ. press, 2003. – 221 p.
150. Stockwell, P. Cognitive Poetics. An Introduction / P. Stockwell. – L.; N. Y.: Routledge Taylor & Francis Group, 2002. – 194 p.
151. Tsur, R. How do the sound patterns know they are expressive: The poetic mode of speech–perception / R. Tsur. – Jerusalem: Israel science publishers, 1987. – 154 p.
152. Tsur, R. Toward a theory of cognitive poetics. Second, expanded and updated edition / R. Tsur. – Brighton and Portland: Sussex Academic Press, 2008. – 720 p.
153. Turner, M. Reading minds: The study of English in the age of cognitive science / M. Turner. – Princeton: Princeton univ. press, 1991. – 298 p.
154. Uhlmann, A. Excess as Ek–stasis: Coetzee’s the Master of Petersburg and Giving Offense / A. Uhlmann // The Comparatist. – 2014. – Vol. 38. – P. 54–69.
155. Viart, D. Dis–moi qui te hante: Paradoxes du biographique / D. Viart // Revue des sciences humaines. – 2001 (a). – Vol. 3. – № 263. – P. 7–33.

156. Viart, D. Essais–fictions : les biographies (ré)inventées Marc Dambre et Monique Gosselin–Noat / D. Viart // L'éclatement des genres au XX^e siècle – Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001 (b). – P. 331–345.
157. Viart, D. Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques / D. Viart // Fictions biographiques XIX^e–XXI^e ed. A. M. Monluçon, A. Salha – Toulouse: PU du Mirail, 2007. – P. 35–54.
158. Vidugirite, I. Heterotopia of landscape: The Mapping Impulse in the work of Nikolai Gogol / I. Vidugirite // Literatūra. – 2015. – Vol. 57. – №. 5. – P. 111–125.
159. White, H. 'Figuring the nature of the times deceased': Literary Theory and Historical Writing / H. White // The Future of Literary Theory ed. R. Cohen. – L.: Routledge, 1989. – P. 19–43.
160. Zlatev, J. Spatial Semantics / J. Zlatev // The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics ed. by H. Cuypkens, D. Geeraerts. – Oxford: OUP, 2007. – P. 318–350.

Список использованных словарей и энциклопедий с сокращениями

161. КСКТ – Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина. – М.: Филол. ф-т МГУ им. Ломоносова, 1997. – 245 с.
162. ЛЭТП – Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. : А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
163. Поэтика – Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. – Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. — 358 с.
164. Санкт-Петербург – Санкт-Петербург: Энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.encspb.ru/?lc=ru> (дата обращения: 28. 09. 2021).
165. ТСРЯ – Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.

166. CamD – Cambridge Dictionary of Contemporary English. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://dictionary.cambridge.org/> (дата обращения: 10.11.2020).
167. CED – Collins English Dictionary Online. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.collinsdictionary.com/> (дата обращения: 10.11.2020).
168. LDOCE – Longman Dictionary [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.collinsdictionary.com/> (дата обращения: 05.11.2021).
169. MWOD – Merriam-Webster Online Dictionary. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/>
170. RDLT – The Routledge Dictionary of Literary Terms / Eds. P. Childs, R. Fowler. – 3rd ed. – L. & NY: Routledge, 2005. – 272 p.

Список использованных источников языкового материала

171. Bradbury, M. To the Hermitage / M. Bradbury. – London: Picador, 2012. – 498 p.
172. Barnes, J. The noise of time / J. Barnes. – London: Vintage, 2017. – 183 p.
173. Coetzee, J. M. The Master of Petersburg. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://litlife.club/books/94072> (дата обращения: 01.02.2019)

Приложение

Дополнительный иллюстративный материал

Текстовый фрагмент 1

They trundle on, into the heart of the new capital. Everywhere **huge palaces, shining yellow, pink, blue** through flaky veils of **snow**. Some are cracking already; some stand in Venetian fashion with their ground floors rotting to decay in swirling **water**; some are already sliding back into the universal mud. Many are **illusions**. Baronial façades are stuck on hovels, classical pediments deck the fronts of wooden sheds. **Rag-wrapped** workmen swarm over unfinished stucco, scramble up rocking scaffolds with half-trimmed **stones**. All this is rising – when it's not falling – over rough-hewn canals being edged with granite, whose **water, gelid with cold**, looks like damaged marble. And while this goes up, that, thanks to the divine impatience of the Tzarina, is already coming down. There has been **fire and flood** through the city already, and some buildings are blackened ruins. Roads are being carved, shops and warehouses rising everywhere. They're turning old wood into fresh **stone**, taking down huts to put up palaces, half-dismantling the not long-built **Church of Saint Isaac** to turn it into something other. < ... > Noblemen's carriages clop through grand unfinished squares, or roll down **wide new *proskekts* that run miles in straight lines to some distant nowhere**. Merchants and foreign seafarers sit talking and trading in coffee houses; **paupers and beggars huddle under buildings**; decorated vermillion-cheeked **tarts** strut through new arcades. The place booms like a workshop. Crafts, trades, and manufactures prosper, **as our man**, son of a provincial cutler, **can see with half an eye**. Shoemakers tap, blacksmith forge, ropemakers weave. Huge sleds heaped with produce or **vast blocks of ice** are manhandled through the streets. Sheep and goats are herded along **embankments**; ambassador's carriages with frog-coated footmen stand outside grand buildings. **Strange flaring lamp-posts**, burning some kind of rank hempseed that scents the

whole city [Bradbury 2012, c. 67].

Текстовый фрагмент 2

Even at that date, he [Comte de Segur] was **struck by** the **unusual** nature of the **Russian economy**. ‘Here one must forget the rules of **finance** one learns in other countries,’ he noted. ‘The mass of **banknotes**, the realization that there are no **reserves** to back them, the use of **strange** and **unusual coinages**, the kind of thing that in other lands would bring **collapse** or **revolution**, here cause no surprise at all. The great **Empress Catherine** could, I’ve no doubt, turn leather into **money** should she wish.’ Well, *plus ça change*; as it was, so it is now. To this day **the rouble** is a **strange, part-convertible currency**, a set of **roguish** numbers, **a con man’s fancy** that has never truly replaced **barter in silks and camels, icons**, part-worn dresses, **Turkish** drugs, old lampshades, surplus **nuclear missiles**, loaves and fishes, live and **dead souls**. In the hard heyday of **Communism**, the special shops for the **nomenklatura** traded, of course, in **dollars** <...>. Now, in the **fine new free-market** era, when the **nomenklatura** prefers to see itself as the **mafia**, **no smart Russian** hotelier, sommelier, **blackmailer, bribe-taker or capitalist oligarch** would dream of **trading** in anything else. <...>.

These days nobody in **Russia** knows what money is worth; they just know it’s a **mad** and **ridiculous** invention no one can get enough of. That’s why it will be difficult to make a **fair** and **reliable exchange** in the **grand** and **noble banks** of **Petersburg** [Bradbury 2012, c. 15-16].

Текстовый фрагмент 3

There’s a tap on the door. A girl – wide-faced, fair-haired, very red-cheeked – enters, wearing white overalls. ‘**I am Tatyana**,’ she says warmly, ‘do you expect me to do something for you?’ ‘And where are you from, Tatyana?’ I ask her politely. ‘**I am Tatyana from Pushkin**,’ she says. <...>.

‘Who is your friend, this charming little young person, your servant?’ asks the nightingale, sitting down heavily on my bunk. ‘**That’s Tatyana from Pushkin**,’ I

explain. **‘No, no, it can’t be, I am Tatyana from Pushkin,’** says the nightingale. **‘You’re Birgitta Lindhorst from Sweden,’** I say. **‘It says so on your ... on your lapel.’** **‘Yes, but at Drottningholm opera just now I was Tatyana from Pushkin.’** Tatyana reappears and hands the nightingale a full glass. **‘Da? You sing in Tchaikovsky’s opera *Eugene Onegin*? [Bradbury 2012, c. 91-94].**

Текстовый фрагмент 4 «Невский проспект»

‘... I will take you to a very nice place on Nevsky Prospekt. You have heard of the Nevsky Prospekt, I hope?’

Yes, indeed, I’ve heard of **Nevsky Prospekt**. Writer after writer, over the years, has introduced me to it. **Pushkin** has told me about **its elegant parade of human lives** and **its imperial style**, **Gogol** has created for me **its strolling absurdities** <...>. And I know thanks to the saddened **Dostoyevsky**, about the many others too: **the drunkards and the gamblers, the noisy rakes and plaintive whores, the superfluous, the hidden, the insulted and the injured.**

We walk across **the square, beside a canal, past the busy Aeroflot building. The traffic noise and the human chatter** promise everything: except that the boulevard Galina brings me to bears no relation at all to the scene I’ve imagined. True, it’s **broad, it’s grand**, but **not like Nevsky Prospekt. Along straight perspective, seemingly endless, runs the length of it, from the Neva end to the distant Moscow station. High façades interspersed with churches, bridges, theatres, narrow and fade off into the blurry faint snowfall. A great surge of traffic** sweeps along it <...>. But there’s **no spirit of elegance, no touch of style, no social parade: the pedestrians trundle past us in blank solitude, blundering into each other, heads down, faces cramped, white, featureless, tight and anxious.** <...> **The shops and arcades** of imagination have gone; instead more **ill-dressed crowds gather in queues** and clumps outside **drab storefronts** that display **almost no goods** in their windows. <...> Outside **the long and rational façade of the Kazan Cathedral** more **beggars** are waiting with their hands outstretched. **Weeds** are growing through the pavements outside **the war-battered frontage of the**

Gostinny Dvor department store, the city's grand arcade where once the world's traders used to come and barter [Bradbury 2012, c. 352-353].

Текстовый фрагмент 5

The autopsy required by moder medical science and the great spirit of reason reveals that the bile sac is dry, the liver is hard, and there's a severe problem of colic cystitis. The first cause of death is apoplexy, but the brain is still that of a man of twenty. The funeral is held not far away, in the fine city church of Saint-Roch, which is close to the Place Vendome. Grimm and Jefferson are both present. It's the late summer of 1784 [Bradbury 2012, c. 495].

Текстовые фрагменты 6

He finds himself **in a dark passage** smelling of cooking. From an upper floor comes the sound of a scratchy violin playing a gypsy tune. He follows the music up two more flights to a half-open garret door, and knocks [Coetzee 2008, c. 37];

'Do you think we **are not all in danger?** Do you think I *want* to **creep about** in disguise in my own city, the city where I was born? Do you know what it is like to be a woman by yourself on the streets of Petersburg?' [Ibid., c. 40];

They turn off the street into a courtyard. From a tavern comes singing, the tinkling of a guitar, shouts of merriment. There is a smell of drains and fish-offal. His hand is guided to a rail. 'Mind your step,' says Nechaev's voice. 'It's **so dark here**, it wouldn't help to take the blindfold off anyway.' [Ibid., c. 70];

All the businesses have closed – it's **too dangerous** to be out on the streets [Ibid., c. 90].

Текстовые фрагменты 7 «Маршруты Достоевского»

(1) For an hour he wanders around the familiar streets of **the Haymarket quarter**. Then he makes his way back across **Kokushkin Bridge** to the inn where, under the name Isaev, he took a room earlier in the day [Coetzee 2008, c. 3];

(2) In the afternoons he walks the streets, avoiding **the area around**

Meshchanskaya Street and the Voznesensky Prospekt where he might be recognized, stopping for an hour at a tea house, always the same one [Ibid., c. 9];

(3) Tomorrow is Sunday: he suggests an outing **to Petrovsky Island**, where in the afternoon there will be a fair and a band. <...> It is **a long walk to the park, along Voznesensky Prospekt and across the foot of Vasilevsky Island** [Ibid., c. 24];

(4) 'My wife and Pavel are of much the same age. For a while we lived together, the three of us, **in an apartment on Meshchanskaya Street** [Ibid., c. 25];

(5) Through the winding streets **of the Moskovskaya quarter** he bears the folder **to Svechnoi Street**, to No. 63, up the stairs to the third floor, to his room, and closes the door [Ibid., c. 58];

(6) Turning not left towards **Svechnoi Street** but right in the direction of **Sadovaya Street** [Coetzee 2008, c. 80];

(7) It is six o'clock and **the streets are still thronged** when he hastens out bearing his parcel. He follows **Gorokhovaya Street to the Fontanka Canal**, and joins **the press of people** crossing the bridge [Ibid., c. 84];

(8) He cannot bear the thought of returning to his room. He walks **eastward along Sadovaya Street**. The sky is low and **grey**, a **cold** wind blows; there is **ice** on the ground and the footing is slippery. A **gloomy** day, a day for trudging with the head lowered [Ibid., c. 19].

Текстовые фрагменты 8

...**the fields** around the skaters' pond **bare** save for strutting gulls [Coetzee 2008, c. 24];

A **high wind blows** scuds of **rain** before it and whips up the black **waters** of the canal. The **lampposts** along the **bare** embankment **creak** in a concert of jangling. From roofs and gutters comes **the gurgle of water**. <...> Under a **crazily swinging lamp** she stops. **Light and shadow play** across her face [Ibid., c. 45];

At once **the wind** begins to tug at them. <...> Now for the rest of my life I will have this before my eyes **like ghost-vision**: the roofs of St Petersburg **glinting**

in the **rain**, the row of tiny lamps along the quayside. <...> The **moon is obscured**, they are lashed **by gusts of rain** [Ibid., c. 46];

It is after four o'clock. Despite the **icy wind** he walks eastward along the river. All the bridges are barred; gendarmes in sky-blue uniforms and plumed helmets stand on guard with fixed bayonets. On the far bank fires **glow against the twilight**. He follows the river till he is in sight of the first gutted and smouldering warehouses. It has begun to **snow**; the **snowflakes** turn to nothing the instant they touch the charred timbers [Ibid., c. 90].

Текстовый фрагмент 9 «Подвал»

They are in a **cellar room so low that he has to stoop, lit only by a small papered window at head height. The floor is of bare stone**; even as he stands, he can feel **the cold creeping through his boots**. Pipes run along the angle of the floor. There is a **smell of damp plaster, damp brick**. Though it cannot be so, **sheets of water seem to be descending the walls**.

Across the far end of the cellar a rope has been spanned, over which hangs washing as damp and grey as the room itself. **Under the clothesline is a bed, on which sit three children in identical postures, their backs to the wall, their knees drawn up to their chins, their arms clasped around their knees. Their feet are bare; they wear linen smocks**. The eldest is a girl. **Her hair is greasy and unkempt; mucus covers her upper lip**, which she **licks at languidly**. Of the others, one is a mere toddler. **There is no movement, no sound from any of them**. Through **rheumy, incurious eyes** they gaze back at the intruders. <...>

He turns and looks across **the damp cellar room**. What does he see? Three **cold, famished children waiting for the angel of death**. <...>

All you see are **the miserable material circumstances of this cellar**, in which not even a rat or a cockroach should be condemned to live. You see the pathos of three **starving children**; if you wait, you will see their mother too, who to bring home a crust of bread has to sell herself on the streets. You see how **the poorest of our black poor of Petersburg** have to live [Coetzee 2008, c. 70].

Текстовый фрагмент 10 «Доходный дом»

Before a tall tenement building the driver reins in his horse. <...> Beneath **scarred and peeling exteriors the older houses** of the Haymarket still retain some of their original elegance, though most have by now become **rooming houses** for clerks and students and working folk. In the spaces between them, sometimes sharing walls with them, have been erected **rickety wooden structures** of two or even three storeys, **warrens of rooms and cubicles, the homes of the very poorest**. <...> No. 63, one of the older dwellings, is **flanked on both sides by structures of this kind**. Indeed, **a web of beams and struts crosses its face at mid-level, giving it a hemmed in look**. **Birds have nested in the crooks of the reinforcing, and their droppings stain the façade**. The third floor of No. 63 is **a warren of interconnecting rooms** giving off from a landing at the head of the stairs. <...> He follows the girl down **a dark, hook shaped passageway** that smells of cabbage and boiled beef, past an open washroom, to **a grey painted door** which she pushes open [Coetzee 2008, c. 1-2].

Текстовый фрагмент 11 «Дроболитная башня»

The tower on Stolyarny Quay has stood since Petersburg was built, but **has long been disused**. Though there is **a painted sign warning off trespassers**, it has become **a resort for the more daring boys of the neighbourhood**, who, via a spiral of iron hoops set in the wall, climb up to the furnace-chamber a hundred feet above ground level, and even higher, to the top of the brick chimney. <...> **The great nail-studded doors are bolted and locked, but the small back door has long ago been kicked in by vandals**. **In the shadow of this doorway** a man is waiting for them. <...> Inside, the air smells of ordure and mouldering masonry. **From the dark** comes a soft stream of obscenities [Coetzee 2008, c. 45-46].

Текстовый фрагмент 12 «Кладбище»

(1) **They meet at the ferry**. When he sees the flowers Matryona is carrying,

he is annoyed. They are small and white and modest. Whether Pavel has a favourite among flowers he does not know, but roses, whatever roses cost in October, roses scarlet as blood, are the least he deserves.

'I thought we could plant it,' says the woman, reading his thoughts. 'I brought a trowel. Bird's foot: it flowers late.' And now he sees: the roots are indeed wrapped in a damp cloth [Coetzee 2008, c. 4];

(2) **They take the little ferryboat to Yelagin Island**, which he has not visited in years. But for two old women in black, they are the only passengers. It is a cold, misty day. As they **approach**, a dog, grey and emaciated, begins to **lope up and down the jetty**, whining eagerly. The **ferryman** swings a **boathook** at it; it **retreats to a safe distance**. Isle of dogs, he thinks: are there packs of them **skulking among the trees**, waiting for the mourners to leave before they begin their digging? [Ibid];

(3) At the gatekeeper's lodge it is Anna Sergeyevna, whom he still thinks of as the landlady, who goes to ask directions, while he waits outside. Then there is **the walk through the avenues of the dead**. He has begun to cry. Why now? he thinks, irritated with himself. Yet the tears are welcome in their way, a soft veil of blindness between himself and the world.

'Here, Mama!' calls Matryona.

They are before one mound of earth among many mounds with cross shaped stakes plunged into them bearing shingles with painted numbers [Ibid];

(4) He turns his back on the pair of them and walks off. Soon he has left behind **the newer quarter of the graveyard** and is **roaming among the old stones, among the long dead**.

When he returns the bird's foot has been planted [Ibid, c. 5];

(5) **They are back at the jetty**. The grey dog slinks cautiously up to them. Matryona wants to stroke it but her mother discourages her. There is something wrong with the dog: an open, angry sore runs up its back from the base of its tail. It whimpers softly all the time, or else drops suddenly on its hindquarters and attacks the sore with its teeth.

I will come again tomorrow, he promises: I will come alone, and you and I

will speak. In the thought of returning, of **crossing the river**, finding his way to his son's bed, being alone with him in the mist, there is a muted promise of adventure [Ibid].

Текстовые фрагменты 13 «In the car»

(1) He sat in his chauffeured car while the landscape bumped and drifted past.

He asked himself a question. It went like this:

Lenin found music depressing.

Stalin thought he understood and appreciated music.

Khrushchev despised music.

Which is the worst for a composer? [Barnes 2017, c. 115];

(2) To some questions, there were no answers. Or at least, the questions stop when you die. **Death cures the hunchback, as Khrushchev liked to say.** He was not born one, but perhaps he had become one, morally, spiritually. A questioning hunchback. And perhaps death cures the questions as well as the questioner. And tragedies in hindsight look like farces [Ibid, c. 115];

(3) When **Lenin arrived at the Finland Station, Dmitri Dmitrievich and a group of schoolfellows had rushed there to greet the returning hero.** It was a story he had told many times. However, since he had been a delicate, protected child, he might not have been allowed to go off just like that. It was more plausible that his **Old Bolshevik uncle, Maxim Lavrentyevich Kostrikin, would have accompanied him to the station.** He had told this version as well, many times. <...> But there was a third possibility: that he had not seen Lenin at all, and been nowhere near the station. **He might just have adopted a schoolfellow's report of the event as his own.** These days, he no longer knew which version to trust [Ibid, c. 115-116];

(4) He lit another forbidden cigarette and **stared at the chauffeur's ear.** That, at least, was something solid and true: the chauffeur had an ear. And, **no doubt, one on the other side, even though he couldn't see it.** So it was an ear **which existed only in his memory** – or, more exactly, **his imagination** – until such time as he saw it. Deliberately, he leant across until the wing and lobe of the other ear came into

view. **Another question solved**, for the moment [Ibid., c. 116].

Текстовые фрагменты 14 «The Big House»

(1) And then, in the spring of 1937, he had his First **Conversation** with **Power**. Of course, he had **talked** to Power before, or Power had talked to him: **officials, bureaucrats, politicians**, coming with suggestions, proposals, **ultimata**. Power had talked to him through newspapers, **publicly**, and had **whispered** in his ear, privately. Recently, Power had **humiliated** him, **taken away his livelihood**, **ordered him to repent**. Power had told him how it wanted him to work, how it wanted him to live. Now it was **hinting** that perhaps, on consideration, it might **not want him to live** any more. Power had decided to have a **face-to-face** with him. Power's name was Zakrevsky, and Power, as it **expressed itself to people** like him in **Leningrad, resided in the Big House**. Many who went into the Big House on Liteiny Prospekt **never emerged again** [Barnes 2017, c. 43].

(2) ... and caught the bus to **the dismal grey building on Liteiny Prospekt**. He was always punctual, and would **go to his death** being punctual. He gazed briefly at the River Neva, which **would outlast them all**. At **the Big House** he presented himself to the guard at the reception [Ibid., c. 49];

(3) And therefore he imagined the following conversation:

Power: 'Look, we have made the Revolution!'

Citizen Second Oboe: 'Yes, it's a wonderful revolution, of course. And a great improvement on what was there before. It really is a tremendous achievement. But I just wonder, from time to time... I might be completely wrong, of course, but **was it absolutely necessary to shoot all those** engineers, generals, scientists, musicologists? **To send millions to the camps, to use slave labour and work it to death, to make everyone terrified, to extort false confessions** in the name of the Revolution? **To set up a system where**, even at the edge of it, there are **hundreds of men waiting each night to be dragged from their beds and taken to the Big House or the Lubyanka, to be tortured and made to sign their names to complete fabrications, then shot in the back of the head?** I'm just wondering, you

understand' [Ibid., c. 83];

(4) **Those who chopped the wood and made the chips fly**, those who smoked Belomory behind their desks at **the Big House**, those who signed the orders and made the telephone calls, **closing a dossier and with it a life**: how few of them had bad dreams, or ever saw **the spirits of the dead** rising to reproach them [Ibid., c. 89].

Текстовые фрагменты 15 «The Landing»

These noises were interrupted by one from the real world: **the sudden whirr and growl of the lift's machinery**. Now it was his foot that skittered, knocking over the little case that rested against his calf. He waited, suddenly empty of memory, **filled only with fear**. <...> **The cacophony of sounds** in his head. His father's voice, the waltzes and polkas he had played while courting Nita, four **blasts** of a factory siren in F sharp, dogs outbarking an **insecure** bassoonist, a **riot** of percussion and brass beneath a steel-lined government box [Barnes 2017, c. 8].

They always came for you in the middle of the night. And so, rather than be **dragged from** the apartment in his pyjamas, or **forced to** dress in front of some contemptuously impassive **NKVD man**, he would go to bed fully clothed, lying on top of the blankets, a small case already packed on the floor beside him [Ibid., c. 15];

One of his **persistent waking nightmares** was that **the NKVD would seize Galya and pack her off** — if she was lucky — to a special orphanage for children of **enemies of the state** [Ibid.].