

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ГОРЛІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
ІНСТИТУТ ІНОЗЕМНИХ МОВ

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ФІЛОЛОГІЯ

*Збірник наукових праць
випуск 5*

Засновано у 2002 році

Горлівка-2004

УДК 81+801+882+82

ББК Ш81.0+82.0

С92

С92 Східнослов'янська філологія: збірник наукових праць. Випуск 5. – Горлівка: Видавництво ГДПІМ, 2004. – 196 с.

ISBN 966-8469-22-4

Збірник присвячено дослідженню актуальних проблем східнослов'янської філології.

Для наукових робітників, спеціалістів-філологів, аспірантів, студентів-філологів, викладачів української та російської літератури і мов у школі.

ББК Ш81.0+82.0

С92 Восточнославянская филология: сборник научных работ. Випуск 5. – Горловка: Издательство ГППИИЯ, 2004. – 196 с.

Сборник посвящен исследованию актуальных проблем восточнославянской филологии.

Для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов, студентов-филологов, преподавателей украинской и русской литературы и языков в школе.

Рецензенти: д. філол. н. А.С. Зеленько
д. філол. н. В.І. Мацапура
д. філол. н. П.В. Михед

Редколегія: д. філол. н. М.М. Гіршман, д. філол. н. В.А. Глущенко, д. філол. н. В.А. Гусев, д. філол. н. А.П. Загнітко, д. філол. н. В.М. Калінкін, д. філол. н. М.О. Луценко, д. філол. н. Є.С. Отін, д. філол. н. Р.М. Римар, д. філол. н. І.І. Стебун, д. філол. н. Л.Г. Фрізман, д. філол. н. В.В. Федоров, д. філол. н. Л.І. Шевченко, к. філол. н. Н.І. Иванова, к. філол. н. С.О. Кочетова (відповідальний редактор), к. філол. н. Т.М. Марченко, к. філол. н. Н.В. Корабльова, к. філол. н. Р.А. Куцова, к. філол. н. К.Г. Олійникова, к. філол. н. Л.І. Пац, к. філол. н. В.І. Теркулов, к. пед. н. А.Р. Габідуліна.

Друкується за рішенням вченої ради Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов. Протокол №3 від 27.10.04

Постановою президії ВАК України від 30.06.2004р. №3-05/7 розділ „Мовознавство” збірника „Східнослов'янська філологія” внесено до переліку фахових наукових видань, у яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт.

Свідцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ № 6751.

ISBN 966-8469-22-4

© ГДПІМ, 2004

МОВОЗНАВСТВО

А.Р. Габидуллина
(Горловка)

УДК 811. 161. 1.= 25 (075)

**РЕЧЕВОЙ ЖАНР КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО
ИЗУЧЕНИЯ (ОБЗОР РАБОТ)**

В последние годы в лингвистике большое внимание уделяется речевым жанрам. Цель нашей статьи – показать основные концепции жанров речи (ЖР) в работах разных ученых.

1. В первую очередь, лингвистов интересует вопрос о том, к какому аспекту речевой деятельности относится этот феномен: к языку или речи. М.М. Бахтин писал: «Использование языка осуществляется в форме единичных конкретных высказываний (устных или письменных) участников той или иной области человеческой деятельности. Эти высказывания отражают специфические условия и цели каждой такой области не только своим содержанием (тематическим) и языковым стилем, то есть отбором словарных, фразеологических и грамматических средств языка, но прежде всего своим композиционным построением. Все эти три момента – тематическое содержание, стиль и композиционное построение – неразрывно связаны в целом высказывании и одинаково определяются спецификой данной сферы общения. Каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые типы таких высказываний, которые мы и называем речевыми жанрами» [2, с.159]. Вслед за М.М. Бахтиным Е.А. Селиванова считает ЖР системной единицей речи. Она отмечает ее структурированность, упорядоченность, организованность на когнитивном уровне, регулируемость, воспроизводимость, т.е. системность речи при всей ее непредсказуемости и субъективности [9, с.23].

В.В. Дементьев ссылается на другое высказывание М.М. Бахтина из этой же статьи: «Мы говорим только определенными речевыми жанрами, то есть все наши высказывания обладают определенными и относительно устойчивыми типическими формами построения целого. Мы обладаем богатым репертуаром устных (и письменных) речевых жанров. <...> Даже в самой свободной и непринужденной беседе мы отливаем нашу речь по определенным жанровым формам, иногда штампованным и шаблонным, иногда более гибким, пластичным и творческим (творческими жанрами располагает и бытовое об-

щение). Эти речевые жанры даны нам почти так же, как нам дан родной язык. <...> Формы языка и типические формы высказываний, то есть речевые жанры, приходят в наш опыт и в наше сознание вместе и в тесной связи друг с другом. <...> Речевые жанры организуют нашу речь почти так же, как ее организуют грамматические формы (синтаксические)» [2, с. 181]. По мнению В.В. Дементьева, жанры речи – это переходное явление между языком и речью [5, с. 19]. Жанр – это единица такого высокого уровня, когда стираются границы между языковым и речевым. Именно речевые жанры составляют буферное пространство между «отчужденной» от человека системой языка и ее реальным использованием. С одной стороны, жанры – это не коммуникация, а только ее формы, с другой стороны – это форма речевая, хотя здесь уже очень много стандартного. Жанры приносят в речь и коммуникацию системность, стандарт и семиотическое начало, способствуя развитию и кристаллизации языка в «борьбе» с недостатками непрямой коммуникации (об этом ниже), препятствующими эффективному обмену возможно более точными смыслами.

Язык и речевые жанры сближает то, что они являются средствами формализации социального взаимодействия; это две разные стадии общего процесса формализации коммуникации. Прямая, или упорядоченная, коммуникация характеризуется тем, что план ее содержания, выражаемый значениями компонентов высказывания (слов, грамматических явлений и пр.), совпадает с итоговым коммуникативным смыслом. Например, смысл вопроса в высказывании *Где находится деканат факультета английского языка?* выводится из пропозиции (*деканат, английский язык, факультет*), вопросительного наречия *где*, порядка слов и интонации, которые определяют иллокутивную силу данного речевого акта/жанра речи. В основе такой коммуникации лежит система единиц и правил их организации, поддающихся исчислению (т.е. замкнутая система, код). Непрямая коммуникация охватывает целый ряд средств невербальной коммуникации: имплицитные высказывания; эвфемизмы; тропы; иронические высказывания и мн. др. Интерпретативная деятельность адресата в ней осложнена, а восприятие не прямых высказываний основано на определенных контекстно-ситуативных условиях и общности апперцепционной базы коммуникантов. Прямая же коммуникация ситуативно независима, поскольку она строится средствами формализованных систем, знаками высокой информационной ценности. Язык и ЖР – это разные типы коммуникативных аттракторов, различающихся степенью своей жесткости.

2. Следующая проблема, широко обсуждаемая в жанроведческой литературе, – сходство и различие речевых жанров и речевых актов. Ряд исследователей (Н.Д. Арутюнова, Е.А. Земская, Т.В. Шмелева, А. Вежицка, М.Ю. Федосюк и др.) рассматривают речевой жанр как

аналог речевого акта (РА), являющегося центральным объектом исследований прагматики.

Речевой акт как элементарный речевой поступок имеет сложную природу. Английский философ Джон Остин в своей знаменитой книге «Слово как действие» (1962) писал, что при осуществлении акта речи говорящий производит действия различных типов: 1) действие собственно произношения – произносит звуки, т.е. совершает акт локуции; 2) выражает определенное намерение, направленное на адресата (похвалу, просьбу и т.д.), т.е. совершает иллокутивный акт и 3) осуществляет воздействие на адресата, приводящее к изменению поведения последнего или его картины мира, т.е. производит перлокутивный акт. Последователь Дж. Остина Дж. Серль («Что такое речевой акт?») отказался от трехуровневой структуры РА и представил его как двухчастное образование, выделив в акте речи пропозицию и иллокуцию. Американский ученый-логик Г.П. Грайс предложил следующее (общепринятое теперь) описание структуры речевого акта. При осуществлении речевого действия говорящий, произнося в некоторой ситуации общения некоторое высказывание, отражающее его намерения (интенции), производит действия четырех типов: 1) произносит звуки; 2) осуществляет пропозициональное действие (пропозицию), т.е. совершает акты референции и предикации, связывая используемые знаки с действительностью и соединяя субъект высказывания с предикатом; 3) производит иллокутивное действие – выражает определенное намерение (интенцию), направленное на адресата (просьбу, общение, пожелание и т.д.); манифестируя цель говорения в определенных условиях в ходе иллокутивного акта, говорящий сообщает высказыванию определенную иллокутивную силу; 4) осуществляет воздействие на адресата (перлокутивное действие). Перлокутивный акт ведет к возникновению перлокутивного эффекта, который определяется О.Г. Почепцовым как ситуация, которую повлекло речевое воздействие посредством совершения РА. Например, произнося: «*Я запрещаю тебе впредь опаздывать*» – в классе, на уроке, учитель осуществляет РА следующей структуры: 1) произносит соответствующий комплекс звуков с определенной интонацией, в нужной тональности; 2) выражает соответствующую пропозицию (суждение), которая имеет семантические показатели субъекта речи (*Я*) как говорящего лица, адресата (*тебе*), предиката – глагола (*запрещаю*) 1 л. наст. вр. изъявит. накл. и темпоральных компонентов (*впредь*), объекта запрещения; 3) осуществляет иллокутивный акт в соответствии со своим намерением – приказ; 4) в результате добивается требуемого (перлокутивный эффект). Основанием для классификации РА является иллокутивный критерий, согласно которому выделяются такие речевые акты, как репрезентативы (утверждения и отрицание, доведение до сведения, оповещение, докладывание, информирование и мн. др.), директивы (при-

казы, распоряжения, требования, просьбы, мольба, совет, запрет приглашение, предупреждение, подстрекательство и пр.), экспрессивы (благодарность, приветствие, поздравление, извинение и пр.), комиссивы (обещание, угроза, клятва, присяга и пр.), декларативы (наречение, приговор, назначение) и т.д.

В моделях речевого жанра, разработанных Н.Д. Арутюновой, Т.В. Шмелевой, М.Ю. Федосюком, А. Вежицкой и др., иллюкутивный критерий, как и в ТРА, является основным. Так, Н.Д. Арутюнова в своей пятичленной типологии ЖР выделяет информативный диалог; прескриптивный диалог; обмен мнениями с целью принятия решения или выяснения истины (спор, дискуссия); диалог, имеющий целью установление или регулирование межличностных отношений; праздноречевые жанры [1]. Т.В. Шмелева называет четыре класса ЖР: информативные, императивные, этикетные (перформативные) и оценочные [11, с. 91-92]. А. Вежицка моделирует каждый жанр при помощи последовательности простых предложений, выражающих мотивы, интенции и другие ментальные акты говорящего, опираясь на созданную ею теорию семантических примитивов [3, с.99-111]. Т.Г. Винокур использует признак «коммуникативная цель» для деления РЖ на *информативные* и *фатические*. «Фатика» понимается ею как вступление в общение, имеющее целью предпочтительно само общение. Генеральной фатической интенцией является удовлетворение потребности в общении – кооперативном или конфликтном, с разными формами, тональностью, отношениями (степенью близости между коммуникантами). Фатическими жанрами (по В.В. Дементьеву) являются РЖ, улучшающие отношения коммуникантов в прямой (*комплимент, похвала, разговор по душам*) и косвенной форме (*шутка, флирт*), ухудшающие отношения в прямой (*обвинения, оскорбления, выяснение отношений*) и косвенной форме (*розыгрыш, издевка, похвальба*), а также *small talk*. “Информатика” понимается как вступление в общение, имеющее целью сообщить о чем-либо (*вопросы и ответы, докладная записка, отчет*).

Итак, существует несколько классификаций типов ЖР, однако более или менее стройной типологии жанров речи (в отличие от ТРА) пока нет.

И ТРА, и ТРЖ учитывают такие факторы, как ситуативный контекст и функциональная ориентация речевого высказывания: «Всякий стиль неразрывно связан с высказыванием и типическими формами высказываний, т.е. речевыми жанрами» [2, с.181]. М.М. Бахтин определяет речевые жанры как типы высказываний: «Определенная функция (научная, техническая, публицистическая, деловая, бытовая) и определенные, специфические для каждой сферы условия речевого общения порождают определенные жанры, то есть определенные, относительно устойчивые тематические, композиционные и стилистические типы

высказываний». Эти типы высказываний определены на основании функционально-стилистической и диалогически-социологической перспективы и не вполне соответствуют тем высказываниям, которые в ТРА рассматриваются на уровне предложения, т.е. в синтаксическом плане. В первую очередь это касается сложных с формальной точки зрения вторичных речевых жанров, которые, по определению М.М. - Бахтина, с одной стороны, приравниваются к типам текста, а с другой стороны – к литературным жанрам. Итак, ТРЖ концентрирует свое внимание на типах текстов, а ТРА – на типах действий.

В центре внимания теории речевых актов – грамматика языка (предложение), а в центре внимания ТРЖ – речевая коммуникация и функциональный стиль.

ТРА по своей сути монологична, а ТРЖ диалогична.

РА – это действие, а РЖ имеет более количественно и качественно сложную природу и соотносится с ситуацией, событием, текстом.

Речевые акты могут выступать как самостоятельный простой (первичный) речевой жанр (*обещание, угроза, приветствие, просьба*), а также могут входить в состав более сложных по своему строению речевых жанров. В общем пространстве жанров К.Ф. Седов выделяет гипержанры, т.е. такие речевые формы (макрообразования), которые сопровождают социально-коммуникативные ситуации, объединяющие в своем составе несколько жанров. Так, например, можно выделить гипержанр «урок», в состав которого войдут такие жанры, как объяснение новой темы, закрепление нового материала, задание на дом, итоговая беседа и т.д. С другой стороны, внутри каждого жанра К.Ф. Седов выделяет минимальные жанровые формы (субжанры), представляющие собой одноактные высказывания. Так, объяснение новой темы может включать в себя название, характеристику, определение (дефинирование), обобщение, конкретизацию, вопросы и ответы, интерпретацию и переформулирование. В конкретном внутрижанровом взаимодействии субжанры (т.е. речевые акты) чаще всего выступают в виде тактик, основное назначение которых – менять сюжетные повороты в развитии общения (интеракции). В жанре ссоры, например, можно выделить восемь тактик: возмущение, насмешка, колкость, упрек, обвинение, демонстрация обиды, оскорбление, угроза. Нужно отметить способность субжанров к мимикрии в зависимости от того, в состав какого жанра (стиля) они входят. Например, колкость в светской беседе отлична от колкости в семейной ссоре [4, с.162].

К недостаткам иллокутивного подхода к изучению речевых жанров можно отнести следующее:

а) для изучения ЖР используется преимущественно системно-структурная методика, что и при исследовании языковых единиц через призму синтагматических и парадигматических отношений системы;

б) тема ЖР понимается обычно как «предмет речи»;

в) излишнее увлечение моделями привело ТРЖ к ее схематизации, атомизму, потере диалога и собственно текста.

3. Прагматическое направление в ТРЖ опирается на диалогическую природу жанров речи и связано с более широким, социологическим осмыслением жанра речи как «вербального оформления типичной ситуации социального взаимодействия людей» (К.Ф. Седов, К.А. Долинин, В.Е. Гольдин, О.Н. Дубровская и др.). Речевые жанры здесь объединяются с такими понятиями, как речевая ситуация и речевое событие. Событие – одно из основных понятий когнитивной лингвистики. Согласно теории когнитивных моделей Т. ван Дейка, событие соотносится с ситуацией. Так, *вечеринка* по случаю дня рождения – это ситуация, создающая фон для различных действий и событий, какими могут являться *вручение подарков, беседа* с кем-нибудь из гостей, *поздравление, ссора, даже драка*. Если мы говорим о ситуации, то всегда находимся как бы внутри нее, в настоящем времени. Ситуация – это внутренняя форма события, т.е. подвергающееся изменению «положение вещей». В событии важно, что оно началось в определенный момент и закончилось, мы можем сказать, что оно *состоялось, случилось, произошло*. Событие ограничено временными рамками. Например, *урок* начинается в определенное время и продолжается сорок пять минут. После этого он уже совершившееся событие. Целенаправленные действия людей, составляющие основу коммуникативных событий, наблюдателем осмысливаются в качестве поступков, в том числе речевых поступков (речевых актов). События бывают неречевые и речевые. Так, в *уроке* речевой фактор играет решающую роль, а вот на *военном параде* он находится на периферии.

Речевые события бывают простыми и сложными. Так, *урок* как сложное речевое событие состоит из таких этапов, как приветствие учеников, опрос по изученному материалу, проверка выполнения домашнего задания, фронтальный опрос, обсуждение ответов и представление оценок, объяснение новой темы, задания на закрепление нового учебного материала, домашнее задание и пр. Таким образом, внутри одного речевого события оказывается множество других событий, которые и образуют структуру урока как сложного речевого события (СРС). СРС обычно носят коллективный характер, они планируются, назначаются, до известной степени контролируются, являются типичными, повторяющимися и могут быть представлены в виде фреймов и сценариев. События могут быть общественного и частного характера (ср. *митинг* и *дружеская беседа*), официальные и неофициальные. Общественный характер, публичность событий, а также их официальность обуславливают регламентируемость и институционализированность ряда сложных событий. СРС также группируются по

сферам общения. Это могут быть события, характерные для политической, юридической, научной сферы, сферы образования и пр. Например, в сфере образования это могут быть лекция, беседа и пр. О.Н. Дубровская [7, с.97-103], изучающая соотношение сложных речевых событий и речевых жанров, полагает, что обозначения некоторых СРС совпадают с именами речевых жанров: *лекция, беседа, интервью*. Проблемой здесь является то, что порой трудно разграничить речевое событие и жанр: например, *доклад* – это и событие, и жанр. Ряд СРС реализуют свойственный только им, особый речевой жанр: церковная служба – *проповедь*; заседание парламента – *парламентская речь*, судебное заседание – *присяга*.

Речевые жанры (РЖ) характеризуются как стереотип речевого поведения, «относительно устойчивый тематический, композиционный и стилистический тип высказывания» [2, с.159], возникающий как функция устойчивого, повторяющегося сочетания типовых значений ряда аргументов – параметров коммуникативной ситуации, каковыми являются: 1) адресант, рассматриваемый как носитель социального, полового, возрастного и т.д. статуса, исполнитель некоторой конвенциональной роли, субъект некоторого действия, преследующего определенную цель, обладатель определенной картины мира, носитель личностных качеств и субъект сиюминутного психического состояния; 2) адресат, рассматриваемый в тех же ипостасях; 3) наблюдатель; 4) референтная ситуация; 5) канал связи; 6) общий контекст взаимодействия адресанта и адресата; 7) время, место и окружающая обстановка.

Изучаются функции ЖР [8]:

- интенциональная – служить опознанию адресатом интенции: *угрозы* или

- предупреждения, просьбы* или *приказа* и т.д.

- когнитивно-конструктивная, поскольку РЖ отражают фрейм-сценарии,

фиксирующие типовые способы совершения и обычный порядок протекания речевых событий, типичных для данного социума. По определению Ст. Гайды, РЖ – это «горизонт ожидания для слушающих и модель построения для говорящего». Знание жанровых канонов («контекстной модели») обеспечивает идентификацию жанра получателем (для чего часто бывает достаточно небольшого отрезка дискурса), т.е. ориентировку в речевом событии, в котором он участвует, активизацию соответствующего сценария, хранящегося в долговременной памяти, и, следовательно, настройку на нужную волну, включение соответствующей установки, перцептивной и деятельностной, и, как следствие, возможность прогнозировать дальнейшие речевые действия партнера, дальнейшее развертывание дискурса и адекватно реагировать на него. Для отправителя РЖ – это руководство к действию, образец построения речи, соответ-

ствующего ожиданиям партнера. Приведем пример нарушения этой функции в романе Т. Толстой «Кысь»: *“Смерть вырвала из наших рядов, – продолжал Виктор Иванович, – незаменимого труженика. Светлого человека. Достойного гражданина. – Виктор Иванович уронил голову на грудь и замолчал. <...> Снова головкой-то дернул и продолжает: Горько. Бесконечно горько. В преддверии славной годовщины двухсотлетия Взрыва... – Виктор Иванович, Виктор Иванович – зашевелились Прежние. – Это вы совсем не то говорите. – Как это не то? А, извиняюсь. Это на другой случай. Спутал”;*

• социально-психологическую. Строя свое сообщение в согласии с канонами

данного жанра, адресант сигнализирует, что воспринимает данную коммуникативную ситуацию как такую, которой соответствует данный жанр, и, следовательно, подает себя как носителя соответствующего статуса и исполнителя соответствующей речевой роли, дает понять адресату, что хочет быть воспринят как ученый, администратор, хозяин дома, принимающий гостей, бизнесмен и т.п. и тем самым предлагает ему роль, соотносительную со своей, т.е. задает «правила игры»;

• социокультурную. Общность стереотипов поведения – важный конститутивный признак социума. С этой точки зрения любое социальное поведение приобретает символическую значимость: если некто ведет себя в общем как любой другой в аналогичных обстоятельствах, если его поведение не выбивается за рамки привычного (хотя и не обязательно общественно одобренного), значит – «свой», «наш». Противоположный случай можно проиллюстрировать словами пса о коте из «Алисы в Зазеркалье»: *„Как можно иметь дело с существом, которое ворчит, когда довольно, и виляет хвостом, когда сердится?”* Для успешной интеграции в социуме человек должен владеть не только соответствующим языком, но и общепринятыми правилами речевого поведения: при помощи каких речевых формул начать и закончить телефонный разговор, попросить у соседа соль или спички, написать поздравительное письмо, заявку на участие в конференции и т.д.

Итак, жанры речи являются средством формализации социального взаимодействия. Одни РЖ стандартизированы (так, в РЖ *приветствие* или *поздравление* говорящий очень мало что может привнести от себя), а другие являются более «свободными», например *колкость* (*– Сегодня в метро сразу три молодых человека уступили мне место. – Ну и как, ты поместилась?*).

К недостаткам прагматического жанроведения можно отнести то, что языковым средствам здесь отводится подчиненная, служебная роль. Не случайно исследуются преимущественно не собственно речевые жанры, а жанры ситуативные, поведенческие и пр.

4. В.А. Салимовский связывает изучение жанров речи с функциональными стилями, которые он осмысливает в ряду объектов лингвокультурологии. Ученый определяет ЖР как относительно устойчивые формы (модели) духовной социокультурной деятельности (осуществляющейся в бытовых ситуациях, в художественной, научной, правовой и других сферах) на ступени ее объективации посредством системы речевых действий в тексте как единице общения [8, с. 13]. Речевые жанры представляют собой научную абстракцию более низкого порядка, чем функциональный стиль. В самом деле, культурные образцы 1) объективны по отношению к индивиду и нормативны; 2) историчны, вырабатываются людьми в определенную эпоху в соответствии с конкретными условиями социальной жизни; 3) характеризуются особым оценочным отношением к действительности; 4) многообразны и разнородны, дифференцированы по сферам человеческой деятельности. Все эти характеристики культурных образцов присущи жанрам речи. Функциональные стили и представляющие их речевые жанры являются воспроизводимыми способами текстовой деятельности, феноменами технологической грани культуры в области речевой коммуникации.

Критерием для классификации ЖР В.А. Салимовский предлагает брать не иллокутивный критерий (об этом говорилось выше), а основные виды социальной духовной деятельности, так как именно интеллектуально-мыслительная (духовная) активность субъекта речи кристаллизуется в смысловой системе текста и определяет его организацию. Материальная же деятельность – производственная, бытовая и др. – представляет интерес ввиду того, что она влияет на характер деятельности духовной, объективируемой в речевом произведении.

Дальнейшие классификационные подразделения автор проводит на основе внутренней дифференциации отдельных видов духовной культуры общества. Он вводит понятие жанровой формы, которая предстает как закрепленный социальным опытом, многократно используемый способ реализации типового авторского замысла (общей цели) некоторой совокупностью познавательного-коммуникативных действий (в результативном плане – субтекстов), подчиняющихся частным целям. Воспроизводимая система познавательного-коммуникативных действий создает суперструктурную схему дискурса (Т. ван Дейк), а поддержание этих действий образует организуемые схемой тематические макроструктуры. Иллюстрацией к сказанному могут служить коммуникативные блоки научно-речевого произведения, такие, как обоснование актуальности проблемы, общая характеристика объекта исследования, описание степени изученности темы и т.д. Если субъект речи, например, студент, недостаточно хорошо владеет жанровой формой и, создавая сообщение, пропускает ряд предусмотренных ею бло-

ков, то редактор текста предлагает ему восстановить пропущенные звенья жанровой формы. Следовательно, можно утверждать, что жанровая форма служит средством согласования коммуникативной деятельности отправителя сообщения и коммуникативной деятельности адресата, моделью речевого взаимодействия партнеров по общению.

В.А. Салимовский эксплицирует понятие «жанровый стиль», под которым понимает жанровую разновидность стилистико-речевой системности как способ организации последовательности высказываний на основе взаимосвязи их типовых целеустановок, объединенных типовой целью более общего характера.

5. Следующая проблема изучения жанров речи – это соотношение понятий речевые и риторические ЖР, первичные (простые) и вторичные (сложные) речевые жанры, прямые и косвенные жанры речи.

Один и тот же жанр речи может быть чисто речевым при отсутствии специально спланированного, сознательно использованного построения речи и употребления в ней определенных языковых средств (например, *похвальба*, *придирки*) и риторическим – в случае сознательного планирования и употребления тех или иных средств (подчеркнутая вежливость просьбы, подчеркнутая императивность приказа и пр.). Так, *трѣп* – это речевой жанр, *светская беседа* – риторический (вспомните, как обучали этому жанру Элизу Дулитл в пьесе Бернарда Шоу «Пигмалион») [10, с.26-30].

Первичные и вторичные жанры речи различал еще М.М. Бахтин в статье «Проблема речевых жанров»: «Вторичные (сложные) речевые жанры – романы, драмы, научные исследования разного рода, большие публицистические жанры и т.п. – возникают в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного): художественного, научного, общественно-политического и т.п. В процессе своего формирования они вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного общения. Эти первичные жанры, входящие в состав сложных, трансформируются в них и приобретают особый характер: утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности и к реальным чужим высказываниям, например *реплики бытового диалога* или *письма в романе*, сохраняя свою форму и бытовое значение только в плоскости содержания романа, входят в реальную действительность лишь через роман в его целом, то есть как событие литературно-художественной, а не бытовой жизни. Роман в его целом является высказыванием, как и реплика бытового диалога или частное письмо (он имеет с ними общую природу), но в отличие от них это высказывание вторичное (сложное)».

Концепция вторичных РЖ не разработана М.М. Бахтиным в виде завершенной теории. В современном жанроведении данная проблема ре-

шается в нескольких направлениях, но в нашей статье мы приведем точку зрения одного из наиболее авторитетных исследователей в данной области лингвистики В.В. Деметьева [5, с. 19]. Ученый считает, что все вторичные речевые жанры, будучи результатом переакцентуации первичных жанров, тем самым косвенны. Он выделяет три типа непрямой коммуникации, косвенности. При этом под непрямой коммуникацией понимается формальная и содержательная осложненность речи, при которой в связи между означающим и означаемым обоими участниками коммуникации отчетливо ощущается отступление от конвенции.

Первый тип косвенности основывается на противоречии между первоначальным значением и значением конечным, современным, сложившимся в результате некоторого исторического процесса переосмысления. Переакцентуация выступает здесь как смена сферы функционирования жанра: от межличностного, непосредственного общения к социальному контакту (например, *салонная беседа* – вторичный жанр по отношению к *болтовне*; *дипломатическая нота* восходит к *угрозе*; *бурлеска*, *велеризм* – к *шутке*). Вторичный РЖ отличается от первого сферой функционирования, или стилистической обработкой. Так, одним и тем же речевым словом обозначаются *признание в суде* и *признание в любви*; *исповедь* в церкви, *исповедь*, адресованная близкому человеку, и *исповедь* как публицистический жанр. В то же время нередко разные речевые слова описывают одни и те же речевые действия. Ср. *бытовую угрозу* и *ультиматум*, *просьбу* и *ходатайство*. Очевидно, что слова в парах, объединенные одной иллокутивной силой (т.е. намерением), различаются лишь стилистической маркированностью одного из них, а описываемые ими высказывания (тексты) соответствуют понятиям первичного (в разговорной речи) и вторичного (в книжных стилях) жанров М.М. Бахтина.

Второй тип косвенности сродни конвенционально-косвенным речевым актам, понимание смысла которых не требует привлечения ситуации (контекста), поскольку оно закреплено общественной традицией: «*Вам не трудно будет открыть окно?*» (просьба), «*Вам никто не говорил, что вы очаровательны?*» (комплимент). Сюда же можно отнести использование тропов и фигур речи, использованных в переносном значении: *женщина определенного рода занятий* (эвфемизм).

Третий тип косвенности основывается на противоречии между частью и целым. Это противоречие контекстное: контекст обуславливает осмысление языковой единицы не как «самой по себе», а как структурного элемента целого, относящегося к действительности только через это целое. Языковое, абстрактное, ситуативно независимое значение приобретает в контексте новый смысл. Высказывания, не имеющие узואльно закрепленного за ними значения, под влиянием контекста употребляются в роли другого речевого жанра:

- Что это?
-Билет. В Самару. Только вагон другой.
-А нельзя было мне сказать?
-Тебе это могло не понравиться.
-Конечно. Мне больше понравилось бегать по улице Урицкого из конца в конце.
-Не мог я так сразу поверить, что ты меня ищешь.
- Чудеса, – покачала я головой, – а что в Самаре?
- Ничего, – пожал он плечами. – Жил бы рядом и за тобой приглядывал.
-Ты это серьезно?
-Конечно.
-Что, вот так жил бы рядом, а я об этом даже не знала? И все?
-Почему “все”, если бы возле тебя начал вертеться какой-нибудь придурок, переломал бы ему ноги. Я вообще-то ревнивый.
-Здорово, – ахнула я. – Это ты мне так в любви объясняешься, что ли?
-Вроде того... (Полякова Т. Как бы не так).
Здесь жанр “объяснение в любви” выступает “под маской” РЖ “выяснение отношений”.

Таким образом, различие между вторым и третьим типом косвенности примерно то же, что между контекстно независимыми (конвенционализированными) и контекстно обусловленными речевыми актами (данное противопоставление представляет собой важнейшую типологическую характеристику косвенных речевых актов: выделяются конвенционально косвенные РА (*Can you open the door?*) и высказывания, не имеющие узуально закрепленного за ними значения, употребляемые лишь в определенных условиях в роли другого речевого акта (*It is late* - как побуждение к действию).

Интерес исследователей к изучению речевых жанров высок. За последние десять лет появилось больше работ по этой проблеме, чем за предыдущие пятьдесят. Актуальность изучения речевых жанров обусловлена, на наш взгляд, тем, что современная научная парадигма в языкознании имеет в целом функциональный характер. Более частными причинами можно считать становление антропологической лингвистики и риторической школы на территории СНГ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н.Д. Жанры общения // Человеческий фактор в языке. Коммуникация, модальность, дейксис. – М.: Наука, 1992.
2. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. – М.: Русские словари, 1996. – Т. 5.

3. Вежицка А. Речевые жанры // Жанры речи. – Саратов: Колледж, 1997.
4. Горелов И.Н., Седов К.Ф. Основы психолингвистики. – М.: Лабиринт, 2001.
5. Дементьев В.В. Коммуникативная генристика: речевые жанры как средство формализации социального взаимодействия // Жанры речи. Сб. науч. трудов. Вып. 3. – Саратов: Колледж, 2002.
6. Долинин К.А. Речевые жанры как средство организации социального взаимодействия // Жанры речи. Вып. 2 – Саратов: Колледж, 1999.
7. Дубровская О.Н. Сложные речевые события и речевые жанры // Жанры речи. Сб. науч. трудов. Вып. 3. – Саратов: Колледж, 2002. – С. 97-103.
8. Салимовский В.А. Жанры речи в функционально-стилистическом освещении (русский академический текст). Автореф. дис. ... д. филол. н. – Екатеринбург, 2002.
9. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. – К.: Фитосоцицентр, 2002.
10. Сиротинина О.Б. Некоторые размышления по поводу терминов “речевой жанр” и “риторический жанр” // Жанры речи. Вып. 2. – Саратов: Колледж, 1999. – С. 26-30.
11. Шмелева Т.В. Модель речевого жанра // Жанры речи. – Саратов: Колледж, 1997. – С. 91-92.

АНОТАЦІЯ

У статті аналізуються основні напрямки досліджень у галузі мовленнєвих жанрів. Мовленнєвий жанр трактується як перехідне явище між мовою і мовленням. Показано подібність і розходження мовленнєвого акту і мовленнєвого жанру. Досліджуються прагматичний і стилістичний аспекти жанрів мовлення. Вивчається співвідношення понять мовленнєві і риторичні ЖМ, первинні (прості) і вторинні (складні) мовленнєві жанри, прямі і непрямі жанри мовлення.

SUMMARY

In the given article the main directions of research in the field of speech genres are analysed. The voice genre is treated as a transition phenomenon between Language and Speech. The resemblance and divergence of Speech Act and Speech Genre is demonstrated in the article. The pragmatical and stylistic aspects of Speech Genres are investigated. Special attention is paid to the correlation of conceptions of Speech Genres and rhetorical Speech Genres, primary (simple) and secondary (composite) Speech Genres, direct and indirect Speech Genres.

И.А. Герасименко
(Горловка)

УДК 81.371

‘ТЕМНЫЙ’ КАК ЭЛЕМЕНТ СМЫСЛА КОЛОРАТИВА *СИНИЙ*

Колоративная лексика неоднократно привлекала внимание исследователей различных областей знания. Являясь носителем обширного информационного потенциала и элементом общечеловеческой семиотической системы, цвет особым образом преломляется в частных знаковых системах отдельных культур и конкретных языков. По этой причине естествен филологический интерес к категории цвета и к словам, обозначающим цвета. Цвет изучается с точки зрения его употребления в разные периоды развития языка (Н.Б. Бахилина; М.А. Суворцова; С.В. Кезина и др.), с позиций его использования во фразеологических сочетаниях (М. Ивич; Т.И. Иванова и др.), со стороны функционирования в текстах различных жанров (О.М. Рудь; Т.А. Павлюченкова и др.). Существуют исследования, посвященные отдельным именованию цвета. К их числу относятся и статьи о цветообозначении (далее ЦО) *синий* (В.И. Абаев; З.В. Алимпиева; Н.О. Лобань; Н.Ф. Пелевина; О.И. Сухолитка и др.). В своих работах лингвисты указывают на возможность этимологического сближения колоратива *синий* с др.-инд. *звṛtṁbś* ‘темный, черный’ [3, с.176; 29, с.629; 19, с.150; 12, с.27], констатируя связь *синего* с семантикой темного цвета. Однако этимологи не объясняют причины наличия в *синем* смысла ‘темный’, не приводят фонетических и семантических пояснений данной близости, они лишь указывают на то, что ‘древнее значение слова *синий* неясно’ [19, с.150]. Более того, авторы не устанавливают оснований проявления ‘темного’ в *синем*, не изучают первичные смысловые оттенки слов со значением ‘синий’. В большинстве случаев исследования функциональной семантики указанного колоратива также носят поверхностный характер, ученые лишь иллюстрируют на материале текстов различных жанров присущие ему значения, но не объясняют их связь с происхождением слова *синий*. Настоящая статья – попытка проследить номинативные связи колоратива *синий*.

Связь *синего* с семантикой ‘темного’ не вызывает сомнений. Считаем, что в диахроническом плане соотношение *синего* с семантикой ‘темного’ точно определено у Н.А. Луценко, который указывает, что *синя* восходит к примитиву *su*. *Su* как часть слова *су-мрак* «ввиду рефлексии *и* > *па*, *и* > *ва*, а также проявления стыковой мягкости в виде гласного» [14, с.8] перешло в *синя* (*су* → *сна* → *сня* → *сьня* → *синя*). Эта интерпретация объясняет исходное значение слова *синий*, показывает,

что 'синий' по прототипичной семантике – это 'темный', 'синий' – дериват 'темного'.

Доказательством того, что между указанными смыслами существует номинативная связь, выступает функциональная семантика рассматриваемого колоратива: *синий* является лексемой, представляющей не только собственно цветовой признак, посредством данного слова реализуется идея тьмы. Рассмотрим значения *синего* как 'темного' на материале фольклорных и древнерусских текстов.

Как было сказано выше, ввиду происхождения *синего* из су с начальным смыслом 'темный' колоратив *синий* исходно называл темный цвет. Соответственно, 'синий' не различался с 'черным' (вспомним, в этой связи, выражение «*синя яко сажа*» из «Жития Андрея Юродивого», в котором зафиксирована номинативная связь *синего* и *черного*). Тождество 'синего' и 'темного' / 'черного' прослеживается в поэтических образах *синего моря* / *черного моря*, *синей воды* / *черной воды*. Ср.: *Близко ли, далеко ли, коротко, приходят они к синему морю* [24, т.2, с.50]; *Как по синему морю Каспийскому, там гулял казак, по прозвищу Ермак, и он грабил суда, суда вольные, суда барские* [16, с.127]; *Продает каган русских невольников: басурманам – за море Хвалынское, за пески сыпучие Каракумские; христианам – за море черное; латинянам – за море Средиземное* [8]; *Вот, Иванушка, куда клубочек покатится, туда и иди. Он подкатится к черному морю, на рассыпчатый песок* [20]; *Я иду, переливается / Водичка синяя* [30, с.484]; *Речка к мосту пробегает, / В речке черная вода* [30, с.381]; *Из-за моря, моря синего, / Из-за синего моря, из-за Черного, / Подымался Батый-царь сын Батыевич* [4, с.186]. В данных примерах *синий* и *черный* не выражают отдельные цветовые значения, эти лексемы идентичны по смыслу. Более того, речения *синее море* / *черное море* и *синяя вода* / *черная вода* отражают тождество номинаций 'воды' и 'тьмы'. *Море*, являясь символом нижней зоны, издревле несет коннотацию «космічного першопчатку та безмежності» [17, с.271] и понимается как *тьма* / *мрак* (о том, что 'вода' = 'тьме' см. в: [14, с.8-9]). Считаем, что в названных сочетаниях реализована номинативная эквивалентность смыслов 'синий' и 'черный', соответственно, *синий*, как и *черный*, представляет общую семантику 'темного'.

В русских фольклорных и древних текстах к числу типичных поэтических образов принадлежит образ синего неба. Небо – это символ верхней зоны, оно понималось как бескрайнее и неизведанное. Соответственно, части-элементы неба (облака, тучи) тоже оказываются эквивалентными 'тьме'. Ср.: *Летит орлица / По синему небу, / Крылья распластала, / Солнышко застлала (Облако)* [23, с.62]; *Синенька шубенка покрыла весь мир (Небо)* [23, с.60]; *Солдат сел на орла: орел*

взвился кверху и залетел за облака – тучи черныѣ [24, т.1, с.480]; И добрался журынька до черной тучки и сказал лисыньке: «Да будет?» – «Ну, будет, журынька, прощай!» [24, т.1, с.95-96]; С той сторонки прианосит – / Черно облако идет [30, с.45]. Из цитированных примеров видно, что *синее небо (облако, тучи)* тождественно по смыслу *черному облаку / туче*, в данных сочетаниях колоратив *синий* не означает конкретный цветовой признак, *синий* здесь = *темному*.

Равнозначность смыслов 'синий' и 'черный' просматривается и в фольклорном образе *синего / черного ворона*. Ср.: *А выезжал тут удалый добрый молодец / Петре Петрович королевский сын / Поездить гуляти по чисту полю / Он увидел на дубу синя ворона* (Онежские былины; цит. по: [3, с.183]); *Он увидел на дубу синя ворона / Ай раздумался Петре королевский сын: / Мне-ка старца убить не спасенье, / А черна ворона убить не корысть получить* (Онежские былины; цит. по: [18, с.101]); *Поналетели черны вороны, – / Понаехали злы разбойники* [23, с.213]; *Что на поле на дубу сидит черный вран, черный вран, птица вещая* [4, с.264]. В этих и подобных им примерах *синий* и *черный* не выступают в своем основном цветовом значении, *синий*, отождествляясь с *черным*, обозначает смысл 'темный'. Ввиду этого, можно поставить в заслугу некоторым лингвистам (Н.Б. Бахилиной, Т.А. Павлюченковой) сближение слова *синий* с *черным* в частных сочетаниях типа *синий ворон / черный ворон*, производимое, правда, без интерпретации семантической стороны данной близости. Например, у Т.А. Павлюченковой находим: «Так как для исполнителя былины сочетания *синя ворона* и *черна ворона* являются взаимоуточняющими, то можно предположить, что прилагательные в данных сочетаниях являются синонимичными по значению (называют близкий, если не одинаковый цвет)» [18, с.101]. Однако авторы не указывают на причины смысловой тождественности ЦО *синий* и *черный*, тогда как наличие этой тождественности, как мы показали, не случайно. Считаем, что в частных речениях типа *синий ворон / черный ворон* не отражены цветовые значения, здесь реализуется общая прототипичная семантика *синего / черного*: *синий* и *черный* – это 'темный'.

Примечательно, что в народно-поэтических текстах *синий* как 'темный' используется и в сочетаниях типа *синий лес, синий лист*. Например: *Чтоб не каменные горы, / Чтоб не темен синь лесок, / Я бы маменьке на Родину подала голосок* [30, с.171]; *На осине листик синий, / На березе не такой* [30, с.353]. *Синий* здесь, заменяя *зеленый*, может означать только смысл 'темный', а не конкретный цветовой признак. Доказательством того, что функционально в данных примерах 'синий' = 'черный' выступает упомянутая фраза "*Чтоб не темен синь лесок*", а также предложение *Из строения казаки взяли только*

одну церковь черного леса [15, с.487], где синий лес семантически идентичен черному лесу. Соответственно, синий, отождествляясь с черным и заменяя зеленый (в сочетаниях типа синий лес, синий лист), передает смысл 'темный'. Ср., в этой связи, поэтический образ темного / черного леса в следующих примерах: *Несет меня лиса, / За темные леса, / За быстрые реки, / За высокие горы* [23, с.74]; *Выбежала в чистое поле; метнулись вдалеке гуси-лебеди и пропали за темным лесом* [24, т.2, с.87]; *Ускакали все звери во темный лес* [24, т.2, с.221]; *В уйме (чернолесье) не без зверя, в людях не без лиха* [21, т.1, с.594]. В указанных случаях темный / черный отражают тождество с синим (темный / черный лес = синий лес), темный, черный и синий семантически равнозначны. Обсуждаемое тождество кроется в глубинной первичности 'мрака / тьмы' (об этом см., например, в: [14, с.6]) и изначальном отсутствии дифференциации темных цветов (что, кстати, имело место и в других языках, например, в древнегреческом, где не существовало специального обозначения для синего цвета, члбппхт «синий» здесь значил также и «черный»).

Связь прилагательного синий с семантикой 'темного' реализуется и в случае характеристики цвета потусторонних сил и перевоплощения, при обозначении цвета кожи умершего человека. Ср., например: *В полуночную пору мертвец опять поднялся, весь синий, развел руки и стал разыскивать Иванушку* [15, с.338]. Здесь синий, представляя замирное и непостижимое, передает семантику темного цвета. Однако некоторые лингвисты усматривают в подобных случаях связь синего с оттенком 'светлого' («синее, – пишет М. Ивич, – выражает «оттенки – от 'бледного' до 'голубого'» [10, с.104]). Считаем, что данный взгляд ошибочен, так как упускает из виду номинативную значимость понятия 'тьмы'. Ввиду того, что царство мертвых – это 'мрак' / 'тьма', то колоратив, характеризующий цвет мертвого тела, представляет темный цвет. Попытки рассматривать в данном контексте синее как 'светлое' поверхностны, они не основаны на каком-либо понимании глубинного взаимодействия цветовых смыслов. Синий в указанном и других случаях выражает значение 'темного'.

На наш взгляд, 'синий' = 'темному' и при отображении оттенка кожи озябшего или продрогшего от холода человека. Ср.: *Посинел, как на льду посидел* [21, т.2, с.167]; *Вот он развернулся да как ударит – казачка посинела индо вся и упала; потом опаматовалась <...> и говорит: «Ну, теперь стой! Я ударю»* [15, с.280]; *Мальчик синем-синешенек, синехонек, со двора пришел, прозяб* [5, т. 4, с.186]. Холод – это 'мрак', он является аналогом 'тьмы', поэтому все, что связано с холодом, имеет исходный смысл 'темный'. Надо сказать, что существует тенденция относить синий в данном контексте к числу светлых репрезентантов цветов («Слово синий может обозначать также раз-

личные неяркие оттенки синего цвета, издавна оно употребляется по отношению к человеку для описания очень неопределенных и слабых по интенсивности окрасок» [3, с. 175]). К сожалению, эти и подобные им размышления формируются без учета диахронии языка, без обращения к глубинным смыслам слов-колоративов. Представляется, что при описании цвета кожи озябшего человека *синий* несёт семантику темного цвета. Это прилагательное участвует не столько в обозначении конкретного предмета, сколько в представлении цветовых признаков всей ситуации. Поэтому ошибочно считать *синий* в этом контексте репрезентантом светлого цвета, усматривать здесь семантическую тождественность *синего* и *светлого*.

Возьмем другой образ с ЦО *синий* – образ *синей молнии*. Известно, что молния – это «мгновенное *освещение* (курсив наш – И.Г.) тучи, неба огненной струей» [5, т. 2, с. 342]. Соответственно, обращая внимание на присущий молнии блеск (вспомним укр. *блискавка*), некоторые лингвисты *синий* в речении *синяя молния* рассматривают как «ослепительный» (см., например: [10, с. 105]). Вероятно, соотносённость молнии с оттенком ‘светлый’ авторы строят на её способности *освещать* небо. Отсюда – и отождествление смыслов ‘синяя молния’ и ‘белая молния’. Ср.: *На другой день спозаранку кровавые зори свет предвещают; черные тучи с моря идут, хотят прикрыть четыре солнца, а в них трепещут синие молнии* [25, с. 201]; *Вот уже, брат мой, подули сильные ветры с моря к устьям Дона и Днепра, принесли тучи огромные на Русскую землю; проступают из них кровавые зори, и трепещут в них синие молнии* [6, с. 385]; *Белая молния озарила лесника с головы до ног; трескучий и короткий удар грома раздался тотчас вслед за нею* [28, с. 147]; *В глаза, где от золота не видно ни зги, / Кралась от прожектора белая молния* [7]. Однако, как видно из примеров, равнозначность смыслов в образах *синей молнии* и *белой молнии* отсутствует. *Синяя молния* находится в темном окружении (*кровавые зори / зарницы, черные тучи*), т.е. является элементом тьмы / мрака. *Белая молния* – это часть светлого, освещенного (*золотом*) контекста. Стало быть, темными или светлыми выступают не собственно молнии, а их контекст, соответственно, молнии, являясь частью этого контекста (целого) принимают и его цвет. В одном контексте с молнией связывается смысл ‘темный’, в другом – ‘светлый’. Поэтому рассматривать *синие молнии* как ‘светлые’ ошибочно, подобный подход не учитывает глубинный смысл единиц языка.

Нельзя не брать во внимание и того, что в слове *молния* «мол – = укр. *мла* ‘тьма’ = **мва* (> *мла*)» [14, с. 6]. Ср.: *Отскочил от них лютым зверем в полночь из Белгорода, объятый синей мглою, урвал удачу в три попытки: отворил ворота Новгороду, расшиб славу Ярославу, скакнул волком до Немиги с Дудуток* [25, с. 209]. Не только первично

молния номинативно была эквивалентна 'тьме', а «свет, светлое исходно названы как части целого (ср. ночное небо, звезды и месяц) по 'мраку/тьме'» [14, с.6]. Следовательно, не случайно в именовании явлений, имеющих отношение к свету (типа *молния*), присутствуют части-элементы, изначально обозначающие 'мрак' / 'тьму'. В соответствии с принципом «часть по целому», цветовой признак *молнии* осмысливается по её предметному контексту: в темном окружении *молния* понимается как *синяя*, в светлом – как *белая*.

Итак, в памятниках фольклорной традиции и древнерусских текстах прослеживается глубинный номинативный смысл колоратива *синий*. Смысл 'синий' наравне со смыслами 'черный' и 'зеленый' в языковом выражении соотносятся, поскольку диахронически ориентированы на идею тьмы. Данный факт объясняет, почему разные лексемы в исследованных текстах участвуют в обозначении одних и тех же смыслов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абаев В.И. Parerga 1. "Синее вино" в «Слове о полку Игореве» // Вопр. языкознания. – 1985. – № 6. – С. 40-41.
2. Алимпиева Р.В. Реализация концепта синий в текстах С. Есенина и их польских переводах // Studia polonica: Филол. альм. – Калининград, 2001. – С. 13-27.
3. Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке. – М., 1975.
4. Былины / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф.М. Селиванова. – М., 1988.
5. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М.: –Т. 2. – 1981. – Т. 4. – 1982.
6. Задонщина // Изборник (Сборник произведений литературы Древней Руси) / Библиотека всемирной литературы. – Сер. 1. – Т. 15. – М.: Худож. лит., 1969. – С.380-397.
7. Зенкевич М. Тигр в цирке // [http:// gumilev.ru/main.phtml?aid=5001137&messid=5001138&view=line](http://gumilev.ru/main.phtml?aid=5001137&messid=5001138&view=line) (14.07.2004).
8. Иван Хазарин // <http://www.geocities.com/vodin2000/b1.html> (19.06.2004).
9. Иванова Т.И. К истории фразеологизмов, включающих сочетание "синь порох" // Вопросы исторической лексикологии и лексикографии восточнославянских языков. – М., 1974. – С.264-269.
10. Ивич М. Плава боја као лингвистички проблем // Јужнословенски филолог/Ин-т за српскохорв. јез. – Књ. 50. – 1994. – Београд. – С. 99-116.
11. Ивич М. Поводом израза *ни на синь ноготок* // Слово и культура. Памяти Н.И. Толстого. – Т. 1 / Редкол.: Т.А. Агапкина и др. / РАН; Ин-т славяноведения. – М., 1998. – С. 105-111.

12. Кезина С.В. История цветообозначений в русском языке: Учеб.-метод. пособие к спецкурсу / Пензин. гос. пед. ун-т им. В.Г. Белинского. – Пенза, 2000.
13. Лобань Н.О. Колькі яшче не адкрыта адценняў ёй і блакіту... // Роднае слова: Беларуская мова і літ-ра ў школе. – Мн., 2000. – № 10. – С.35-38.
14. Луценко Н.А. Из записок по диахронической семантике: 'синий' // Нова філологія. – Запоріжжя, 2004. – № 1 (20). – С.5-13.
15. Народная проза / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. С.Н. Азбелева. – М., 1992.
16. Народный театр / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.Ф. Некрыловой, Н.И. Савушкиной. – М., 1991.
17. Новикова М.О. Коментар // Українське замовляння / Упоряд. М.Н. Москаленко; Автор передм. М.О. Новикова. – К., 1993. – С.199-307.
18. Павлюченкова Т.А. Семантика и особенности функционирования прилагательного синий в текстах русских былин // Вопросы семантики: Сб. ст. / Калинингр. гос. ун-т / Редкол.: А.И. Дубяго (отв. ред.) и др. – Калининград, 1983. – С.99-104.
19. Пелевина Н.Ф. О соотношении языка и действительности (обозначение красного и синего цветов) // Филол. науки. – 1962. – № 2. – С.149-152.
20. Пойди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю чего: http://www.niworld.ru/Skazki/Skazki_russkie/POJDI%20TUDA.HTM (19.06.2004).
21. Пословицы русского народа: Сборник В. Даля: В 3 т. – М., 2000. – Т. 1. – Т. 2.
22. Рудь О.М. Складні слова з компонентом-кольоропозначення синього спектра (на матеріалі української поезії ХХ століття) // Філол. науки: Зб. наук. пр. – Суми, 1999. – С.80-86.
23. Русский фольклор / Сост. и примеч. В. Аникина. – М., 1986.
24. Сказки / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ю.Г. Круглова. – М. – Кн. 1. – 1988; Кн. 2. – 1989; Кн. 3. – 1989.
25. Слово о полку Игореве // Изборник (Сборник произведений литературы Древней Руси) / Библиотека всемирной литературы. – Сер. 1. – Т. 15. – М.: Худож. лит., 1969. – С.196-213.
26. Суровцова М.А. Выражение цветовых значений в общеславянском языке // Этимологические исследования по русскому языку. – Вып. 8. – М., 1976. – С.136-155.
27. Сухолинка О.І. Стилетворчі можливості епітетів *синій*, *блакитний*, *голубий* у прозі В. Шевчука // Актуальні проблеми української лінгвістики: Теорія і практика. – Вип. 1. – К., 2000. – С.48-54.
28. Тургенев И.С. Записки охотника. 1847-1874. – М., 1980.
29. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачев. – 2-е изд., стереотип. – М., 1986-1987. – Т. 3.

30. Частушки / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф.М. Селиванова. – М., 1990.

АНОТАЦІЯ

Подана стаття присвячена дослідженню семіотики кольору в російській мові. Метою є розкриття етнокультурної інформації, що закодована в кольоропозначеннях. Об'єктом дослідження є колоратив «синій».

SUMMARY

This present paper is limited to the examination of semiotics of colour in Russian. The objective of the paper is revelation of the ethnocultural information which is coded in it. The object of illustration is the colour designation «blue».

*О.М. Абрамічева
Севастополь*

УДК 81-13:81”1:811.161.2(09)

ХРОНОЛОГІЗАЦІЯ ТА ЛОКАЛІЗАЦІЯ МОВНИХ ЯВИЩ В СТУДІЯХ МОЛОДОГРАМАТИКІВ ТА УКРАЇНСЬКИХ І РОСІЙСЬКИХ КОМПАРАТИВІСТІВ 70-Х РР. ХІХ СТ. – 30-Х РР. ХХ СТ.

Методологія досліджень молодогограматиків (учених Лейпцизької лінгвістичної школи) істотно відрізняється від методології студій російських та українських компаративістів 70-х рр. ХІХ ст. – 30-х рр. ХХ ст. Зокрема, російські та українські мовознавці зазначеного періоду значною мірою інакше, ніж молодогограматики, підходили до проблеми джерел вивчення історії мови, до фонетичного закону й аналогії, до проблем лінгвістичної реконструкції та ін.

Лінгвістичну спадщину молодогограматиків у фактологічному й певною мірою в методологічному аспекті розглядали такі дослідники, як М.С. Чемоданов, В.А. Звегинцев, Ф.М. Березін, В.В. Колесов, Т.О. Амірова, Б.А. Ольховіков, Ю.В. Рождественський, В.К. Журавльов, В.А. Глущенко та ін. У працях цих дослідників містяться також спостереження методологічного характеру над науковою творчістю російських мовознавців кінця ХІХ ст. – початку ХХ ст. Меншу увагу в лінгвістичній історіографії приділено традиціям молодогограматизму в українському мовознавстві.

У цій статті ми робимо спробу поглибити питання про прийоми та процедури порівняльно-історичного методу в студіях молодогограматиків та українських і російських мовознавців 70-х рр. XIX ст. – 30-х рр. XX ст. Актуальність статті зумовлюється необхідністю комплексного об'єктивного висвітлення питання про відмінності в ряді методологічних питань між молодогограматиками та П.Ф. Фортунатовим, О.О. Шахматовим, Є.Ф. Будде, І.О. Бодуеном де Куртене, О.І. Соболевським, П.О. Бузуком, К.Т. Німчиновим, Є.К. Тимченком та ін.

Нашою метою є розглянути прийоми хронологізації та локалізації мовних явищ, які були вдосконалені в студіях молодогограматиків та українських і російських компаративістів зазначеного періоду.

Досягнення цієї мети передбачає розв'язання таких основних завдань: 1) дослідити особливості застосування прийомів хронологізації та локалізації мовних явищ у працях молодогограматиків та українських і російських мовознавців 70-х рр. XIX ст. – 30-х рр. XX ст.; 2) проаналізувати їх внесок у вдосконалення зазначених прийомів; 3) визначити розбіжності методологічного характеру між ними.

Молодограматики приділяли значну увагу проблемі просторово-часової співвідносності мовних фактів минулого. Студії А. Лескіна, К. Бругмана, Г. Остгофа, Г. Пауля, Б. Дельбрюка свідчать, що проблеми локалізації мовних явищ минулого для молодогограматиків були ще більш складними, ніж проблеми хронологізації.

У працях учених Лейпцизької школи неодноразово підкреслюється, що для мовознавства переважне значення мають факти відносної, а не абсолютної хронологізації та локалізації мовних явищ. Проблеми хронологізації та локалізації тісно взаємопов'язані, тому в розв'язанні однієї з них у багатьох випадках імпліцитно міститься розв'язання іншої [21, с.31]. Це повною мірою відноситься до праць молодогограматиків.

Дослідження А. Лескіна, К. Бругмана, Г. Остгофа, Г. Пауля, Б. Дельбрюка виявили об'єктивні труднощі, з якими зустрічаються компаративісти: складним є як визначення часової послідовності мовних явищ, так і поєднання явищ у часі. За словами Г. Пауля, «пов'язані з генеалогічними уявленнями труднощі зростають ще більше при спробі встановити хронологію розвитку, як того потребує саме поняття генеалогії» [29, с.63].

У працях молодогограматиків прийом відносної хронологізації відбився у встановленні послідовності мовних процесів і в синхронізації архетипів і фонетичних законів. Вони підкреслювали, що відносна хронологізація архетипів і фонетичних законів є можливою завдяки встановленню між мовними явищами та процесами причиново-наслідкових зв'язків.

У процесі реконструкції індоевропейської прамови молодогограматиками було виявлено, що шлях її розвитку був тривалим. Звідси випливала неможливість її реконструкції у вигляді єдиного горизонтального

зрізу. Виникає проблема реконструкції кількох синхронних зрізів прамови й тісно пов'язана з нею проблема відносної хронологізації архетипів і фонетичних законів. У зв'язку з цим заслуговує на увагу зауваження Б. Дельбрюка про те, що різні звукові компоненти реконструйованої морфеми можуть належати до різних хронологічних зрізів прамови, а окремі паралельні форми могли виникнути в різних мовах уже після розпаду прамови [14, с.218-219].

Особливість такої хронологізації, як відзначає В.К. Журавльов, полягає в тому, що хронологічну ієрархію мовних явищ і процесів за даними зовнішньої реконструкції відтворюють відповідно до певних «колін» родовідного дерева. Переважна більшість явищ, спільних у споріднених мовах, належить до прамовного стану; специфічні риси є пізньою інновацією [17, с.477; 16, с.69-70].

У процесі реконструкції індоєвропейської прамови учені Лейпцизької школи виявили: той мовний матеріал, який є в їх розпорядженні, дозволяє реконструювати два синхронні зрізи індоєвропейської мови-основи: 1) найбільш давній (цей зріз є найбільш глибоким, граничним, ним обмежуються можливості реконструкції); 2) найбільш пізній, що характеризує стан прамови «напередодні її розпаду».

Реконструкція двох синхронних зрізів індоєвропейської прамови, з одного боку, сприяла систематизації мовного матеріалу, з іншого, оскільки бралися тільки два синхронні зрізи, суттєво обмежувала можливості дослідження розвитку прамови. Значним недоліком молодогограматичної реконструкції слід визнати те, що, незважаючи на всі застереження, прамовні факти, проте, вибудовувалися на одній хронологічній площині. У зв'язку з цим дослідники говорять про «площинний» характер молодогограматичної реконструкції [39, с.5]. Це стосується реконструкції прамовних елементів, що не характеризувалися диференційовано на осі діакронії, хоча багато які з них належать до різних хронологічних зрізів. У результаті так звана прамова залишалася поза процесом розвитку, в ідеальній статичності.

На думку молодогограматиків, спільні риси споріднених мов не обов'язково виникли в прамові; «як правило, у самостійних мовах, що розвинулися з однієї прамови, можна бачити продовження діалектів прамови, припускаючи при цьому, що відмінності, які спостерігаються в цих мовах, частково виникають в епоху їх спільності» [29, с.66]. Слід зазначити, що вже в працях молодогограматиків ми виявляємо базу для наступної розробки питань, поєднаних у цю галузь. Так, у книзі Г. Пауля «Принципи історії мови», як зазначає Б.О.Серебренников [32, с.64], висунуто ідею про відсутність чітких меж діалектів, що описуються як система ліній (ізоглос) на географічній карті, про те, що кожне мовне явище розвивається у власних межах, приділено значну увагу «змішуванню» діалектів.

З погляду Г. Пауля, «будь-яка мовна зміна, а отже, й утворення будь-якої діалектної особливості має свою власну історію. Межа поширення однієї діалектної особливості не є обов'язковою для іншої» [29, с.62-63]. Тому, «провівши на карті даної мовної області межі всіх діалектних ознак, ми одержимо надзвичайно складну систему різноманітних перехресних ліній. Чітке виділення головних груп діалектів, які у свою чергу поділяються на визначені підгрупи тощо, неможливе» [29, с.63]. Звідси висновок Г. Пауля про те, що «схема родовідного дерева, за допомогою якої раніше звичайно зображували ці відношення, є недостатньо точною. Вона довільно висмикує кілька ознак, що видаються суттєвими, та ігнорує решту» [29, с.63].

Оскільки, за Г. Паулем, з виникненням діалектних відмінностей «спілкування та взаємовплив між суміжними районами ще не припиняються», в подальшому можуть виникати «спільні для всіх цих районів зміни» [29, с.63]. Вони можуть поширюватися на «цілу мовну область, після того як вона зазнала різноманітної диференціації», або на «різні відокремлені райони цієї області» [29, с.63-64]. Як приклад Г. Пауль наводить подовження коротких кореневих голосних у середньовісній німецькій мові (*lmsen, gmben, rmden* тощо), що «досить рівномірно охопило нижньонімецькі та середньонімецькі говори, у той час як багато більш ранніх змін поширилися набагато менше» [29, с.64]. Це, як вважає Г. Пауль, треба враховувати при дослідженні «більш давніх епох розвитку мови» [29, с.64]. Г. Пауль відзначає, що в сучасному йому мовознавстві вже стало традиційним вважати мовні явища значного поширення й найбільш давніми. Саме на цій підставі припускається існування індоєвропейської, балто-слов'янської, прагерманської та інших прамов [29, с.64]. Г. Пауль визнає той факт, що великий ступінь поширення якої-небудь ознаки робить припущення про більш раннє її походження досить імовірним, але твердих підстав для такого висновку ще не дає. Учений відзначає, що існує багато випадків, «коли зміни, поширені на великій території, виявляються більш пізніми, ніж зміни, обмежені вузьким простором» [29, с.64]. Крім того, «найбільш яскраві ознаки не завжди виявляються найбільш давніми» [29, с.64]. Г. Пауль ілюструє цю тезу зверненням до «ознаки пересуву приголосних», яка лежить в основі поділу німецької мови на «південнонімецький, середньонімецький та нижньонімецький діалекти». Г. Пауль зазначає, що пересув приголосних відбувався протягом VI – IX ст.ст., а «в деяких місцях навіть довше». Проте «ще до пересуву приголосних... існували серйозні розбіжності, тепер відтиснуті на задній план» [29, с.64].

З погляду Г. Пауля, говори давнього походження не обов'язково мають бути «найбільш різко відокремленими», а «найбільш різкі розбіжності» не обов'язково свідчать про «більшу давність процесу диференціації» [29, с.64]. Змінюється «інтенсивність спілкування», «взаємне географічне розташу-

вання груп», утворюються нові межі діалектних явищ; зміни в діалектах «сусідніх районів» можуть здійснюватися в різному темпі [29, с.64-65]. Г. Пауль відзначає, що внаслідок спілкування «занадто різких відмінностей між суміжними районами» не виникає, тому «майже будь-який маленький говір» виявляється перехідним до «сусідніх говорів». Отже, теза про те, що перехідні говори обох язково виникають унаслідок взаємодії двох раніше відокремлених говорів, є, за Г. Паулем, неправильною [29, с.65]. Це добре ілюструється матеріалом німецької мови та романських мов [29, с.65]. Звідси висновок Г. Пауля про те, що межі окремих націй можна встановити тільки за писемними мовами, але не за живими діалектами. Так, північноіталійські діалекти мають дуже багато спільних рис із французькою мовою і ближче стоять до сусідніх французьких діалектів, ніж до італійської писемної мови; гасконський діалект являє собою перехід від провансальського (південнофранцузького) «наріччя» до іспанської мови, а сардинський «діалект» – перехід від італійської мови до іспанської тощо [29, с.65-66]. При міграціях населення «старі діалектні межі» можуть змінюватися. Відокремлюватися можуть частини мовних угруповань. Саме цим Г. Пауль пояснює наявність «різкої межі» між англійською й німецькою мовами та її відсутність між фризською й нижньосаксонською [29, с.67].

Як і молодограматика, значну увагу проблемі просторово-часової співвідносності мовних фактів минулого приділяли українські та російські мовознавці другого періоду.

Учені Московської школи, зокрема О.О. Шахматов, неодноразово підкреслювали важливість прийому хронологізації [49, с.35; 43, с.148]. «Хронологічний розгляд видозмін мови протягом її життя (уживання), – писав Є.Ф. Будде, – і становить зміст науки історії мови» [7, с.29].

Особливості хронологізації в працях українських і російських мовознавців другого періоду пов'язані з пріоритетністю того або іншого джерела вивчення історії мови. Позиції вчених Московської школи та представників «історичного» методу тут не збігалися. Це найбільш виразно відбито в працях О.О. Шахматова та О.І. Соболевського.

У питаннях хронологізації О.І. Соболевський стояв на традиційних позиціях. Це виявилось в тому, що він, віддаючи перевагу абсолютній хронологізації, датував ті або інші зміни в мові майже виключно за пам'ятками, нерідко обмежуючись лише вказівкою на перші фіксації в давніх рукописах. Так, звернувшись до хронології акання, О.І. Соболевський вказує, що «перші сліди акання в пам'ятках відносяться лише до XIV ст.» [34, с.76].

Учений надавав великої ваги часу відбиття тих або інших явищ у пам'ятках. Зокрема, у зв'язку із збільшенням випадків акання в рукописах XV – XVI ст.ст. О.І. Соболевський приходив до висновку, що «акання та пов'язані з ним звукові явища в XV – XVI ст.ст. мали вже значні розміри, близькі до розмірів сучасного акання» [там же: 80].

Таким чином, О.І. Соболевський ототожнює час виникнення фонетичних явищ із часом їх відбиття в пам'ятках. У зв'язку з цим, зокрема з хронологізацією акання та «переходу у в» [там же: 122] у працях О.І. Соболевського, В.В. Виноградов писав: «Перш за все на ґрунті ототожнення літери зі звуком несвідомо створювалася схильність робити висновки про хронологію фонетичних процесів за їх графічним виявленням» [12, с. 187]. В.В. Виноградов відзначав [там же: 187-188], що подібним чином встановлено хронологію різних процесів у працях інших мовознавців початку ХХ ст.: в А.Ю. Кримського – ряду звукових явищ української мови [23], у Д.К. Зеленіна – прогресивного асимілятивного пом'якшення к у російських говорах [18, с. 20-22, 376, 426], у Л.Л. Василюєва – переходу е > о після м'яких приголосних у російській мові [11, с. 212].

З цим пов'язана важлива особливість абсолютної хронологізації в О.І. Соболевського та інших істориків мови, які встановлювали хронологію фонетичних явищ шляхом звернення до пам'яток: більшість явищ датовано порівняно пізнім часом (після виникнення в східних слов'ян писемності) [13, с. 137].

Такий підхід викликав критику О.О. Шахматова [43, с. 144-147; 44, с. 337-339], зумовлену іншим трактуванням прийому хронологізації, яке йшло від П.Ф. Фортунатова і було органічно пов'язане з особливостями порівняльно-історичного методу в межах Московської школи.

О.О. Шахматов акцентував увагу на тому, що відбиття тих або інших фонетичних явищ у давніх пам'ятках має багато в чому випадковий характер. Це стосується, зокрема, перших фіксацій [43, с. 144]. Недостатня кількість пам'яток, особливо найдавніших, обмеженість графічних засобів, консерватизм, наступність письма – усе це не сприяє відбиттю в пам'ятках давніх явищ [49, с. 22, 36; 46, с. 285-287; 44, с. 337].

Отже, і в питаннях хронологізації пам'ятки як джерело вивчення історії мови видавалися О.О. Шахматову ненадійними. У зв'язку з цим він писав: «Писемні пам'ятки ні в якому разі не можуть служити безперечними показниками хронології звукових явищ; так, наприклад, пам'ятками акання засвідчене, в дуже слабкому притому ступені, не раніше як у XIV ст., а між тим зв'язок південновеликоруського та білоруського акання веде неминуче до твердження, що це явище більш давнє» [44, с. 338].

О.О. Шахматов визнавав значення давніх писемних пам'яток для хронологізації мовних процесів, проте віддавав безперечну перевагу іншому джерелу хронологізації – сучасним діалектним даним. Вони дають можливість встановлювати відносну хронологію мовних явищ, яка в працях О.О. Шахматова та інших представників Московської школи явно переважає над абсолютною [13, с. 137].

Як відзначає В.К. Журавльов, важливим відкриттям компаративістики другого періоду стала теза про те, що для історії мовних явищ

більш важливою є не абсолютна, а відносна хронологія [17, с.470]. Орієнтація істориків мови на відносну хронологію ніби впливає з основного постулату молодогограматиків: фонетичний процес відбувається в чітко визначеному фонетичному оточенні, на певному етапі розвитку даної мови, на обмеженій території. Зіставлення фонетичних позицій і дає можливість установити відносну хронологію мовних явищ.

Однією з заслуг І.О. Бодуена де Куртене перед компаративістикою є висунення ним принципів відносної хронології. Ці принципи, сформульовані І.О. Бодуеном де Куртене в праці «Некоторые общие замечания о языковедении и языке» (1871), ураховували досягнення сучасників, у тому числі О.О. Потебні [13, с.66]. Висунення І.О. Бодуеном де Куртене принципів відносної хронології мало велике теоретичне і практичне значення для мовознавства досліджуваного періоду та зберігає це значення й у сучасній лінгвістиці [1, с.114-115]. За І.О. Бодуеном де Куртене, принципи відносної хронології можна звести до трьох тез: 1) будь-яка мова не народжується раптово; вона розвивається поступово в різні періоди, кожен з яких створює щось нове; це нове є базою подальшого розвитку. Результати робіт різних періодів можна назвати «шарами мови», виділення яких є одним з головних завдань мовознавства; 2) «механізм мови» є результатом усієї попередньої історії мови; з іншого боку, цим «механізмом» у певний час зумовлюється подальший розвиток мови; 3) не можна досліджувати мову, користуючись категоріями попереднього або подальшого часу; необхідно визначати стан мови в певні періоди й показувати, як з нього розвився інший стан тощо [4, с.67-68].

Для спільнослов'янської прамови реконструюються два синхронні зрізи: 1) найбільш давній (у спільнослов'янській прамові існували лише незначні діалектні відмінності); 2) найбільш пізній – «напередодні розпаду» спільнослов'янської прамови. При цьому застосовується саме той різновид відносної хронології, який є характерним для компаративістики першого періоду та для праць молодогограматиків.

Два синхронні зрізи для спільнослов'янської прамови реконструювали О.О. Шахматов [48, с.1-98], М.М. Дурново [15, с.12-38], С.М. Кульбакін [24, с.9-47], В.К. Поржезинський [1, с.10-159], Г.А. Ільїнський [19, с.211-285], В.О. Богородицький [3, с.275-286] та ін.

Як приклад блискучого застосування прийому відносної хронологізації в межах зовнішньої реконструкції звичайно наводять установлення П.Ф. Фортунатовим [42, с.398] послідовності здійснення першої та другої палаталізацій задньоязыкових у спільнослов'янській мові [50, с.419; 30, с.29].

Це стало важливим орієнтиром сучасників П.Ф.Фортунатова, насамперед для учених Московської школи.

Так, на думку О.О. Шахматова, процес лабіалізації (лабіовеляризації) приголосних у спільнослов'янській мові відбувся до зміни індоєвропейських *u* та *y* в *ta* ь – нелабіалізовані голосні середнього ряду [48, с.60].

Велику увагу відносній хронології в спільнослов'янській мові приділяли Г.А. Ільїнський і В.О. Богородицький. У їх працях дано відносну хронологію основних фонетичних процесів спільнослов'янської пра-мови [19, с.21-291; 2, с.52-54; 3, с.275-294].

Два синхронні зрізи: 1) найбільш давній (період відносної єдності з порівняно незначними діалектними відмінностями) та 2) найбільш пізній – «напередодні розпаду» спільноруської пра-мови – реконструювали ті мовознавці, які визнавали існування в минулому спільноруської пра-мови: О.О. Шахматов [48, с.108-256], Є.Ф. Будде [6, с.45-193], М.М. Дурново [15, с.40-109], Б.М. Ляпунов [26, с.181-199], С.М. Кульбакін [24, с.48-87], В.О. Богородицький [3, с.286-305], М.С. Трубецької [41, с.145-154] та ін. Як і при реконструкції спільнослов'янської мови, у межах кожного зрізу встановлювалася хронологічна ієрархія мовних змін.

Дослідники намагалися встановлювати відносну хронологію й у процесі вивчення більш пізніх явищ.

Так, О.О. Шахматов висуває тезу про те, що «веляризація та лабіалізація приголосних зникала в слов[']янських мовах поступово, у різний час в різних говорах і не відразу в усіх групах приголосних» [48, с.62], та встановлює відносну хронологію втрати задньоязиковими приголосними лабіалізованого характеру і переходу *zy, ky, xy* > *z'i, k'i, x'i* на східнослов'янському терені. Учений пояснює цей перехід делабіалізацією задньоязикових, яка йому безпосередньо передувала. Оскільки зазначений перехід відбувався відносно пізно і його можна добре хронологізувати за пам'ятками, є можливість установити й абсолютну хронологію делабіалізації задньоязикових: у XII ст. в південноруських та значно пізніше в східноруських і північноруських говорах, «у багатьох з них – не раніше XIV ст.» [48, с.311].

Наведений приклад є показовим і в плані поєднання різних видів хронології: де це було можливим (щодо пізніх процесів, відбитих у пам'ятках), учені Московської школи давали й абсолютну хронологію відповідних явищ, при цьому абсолютну хронологію вони обов'язково поєднували з відсною. Ця тенденція відбилася й у працях Є.Ф. Будде [6, с.45-193], М.М. Дурново [15, с.40-109], Б.М. Ляпунова [26, с.181-199], С.М. Кульбакіна [24, с.48-87], В.О. Богородицького [3, с.286-305], М.С. Трубецького [41, с.145-154] та інших мовознавців.

Якщо молодогограматики питання про критерії одноплощинного існування архетипів не ставили, то в студіях О.О. Шахматова імпліцитно представлене твердження про те, що критерієм одноплощинного існування архетипів є системність їх трансформації. Так, шахматовські V-депалаталізації, зокрема *e > o > o* та *e > a > a*, включають початковий, проміжний і кінцевий етапи, які вчений розглядає як одночасні саме тому, що трансформація архетипів тут є однорідною, тобто системною.

Разом з тим серед компаративістів був поширеним погляд, згідно з

яким синхронізація мовних явищ минулого є бажаною, але не завжди можливою. Якщо відтворені мовні факти не синхронізовано, лінгвістична реконструкція набуває еkleктичного характеру, який на даному етапі розвитку мовознавства є неминучим і з яким, отже, необхідно миритися. Такі точки зору дотримувалися Б. Дельбрюк, І.О. Бодуен де Куртене [4, т.2, с.113], В.К. Поржезинський [31, с. 8] та ін.

Є.К. Тимченко стверджував, що реконструйована дослідниками праслов'янська мова є лише «науковим апаратом»; відтворені мовні факти, які ми інтерпретуємо як праслов'янські, не завжди вдається можливим синхронізувати, і вони постають як «риси часто різної передісторичної доби, що нам тільки видаються в одній площині» [38, с.40].

З подібними твердженнями не міг погодитися О.О.Шахматов. Його критичні зауваження на праці сучасників свідчать про те, що таке поєднання асинхронних явищ на одному синхронному зрізі він вважав неприпустимим [49, с.35-36; 43, с.153; 47, с.122-123, 127]. Зокрема, О.О. Шахматов відзначив, що такі протилежні процеси, як переходи $e > a$ та $a > e$, що їх реконструював для давньопсковського говору О.І. Соболевський [35, с.145-146; 34, с.86-88], не могли відбуватися одночасно [47, с.122-123, 127].

О.О. Шахматов виходив з того, що фонетичне явище великого поширення звичайно буває також рисою далекої давнини. Він писав: «У галузі звуків не можна назвати жодного такого явища, спільного всім руським наріччям, піднаріччям, говорам, яке не сягало б епохи доісторичної. Винятком є занепад глухих $\tilde{y}$ і $\tilde{b}$ і заміна їх у певній позиції через o та e » [48].

Такий підхід зумовив значну архаїзацію багатьох фонетичних явищ у студіях О.О. Шахматова (а слідом за ним – і в працях інших учених Московської школи), що протистояло порівняно пізньому датуванню в представників історичного методу, насамперед в О.І. Соболевського.

Так, за О.І. Соболевським, перехід g проривного у фрикативний приголосний у «галицько-волинському наріччі» відбувся в XIV ст. [35, с.117; 34, с.112]. О.О. Шахматов вважав, що перехід $g > \gamma$ мав місце ще в діалектах спільнослов'янської мови [48, с.288-296]. О.І. Соболевський датував перехід $e > o$ (різної локалізації) XII – XIII ст.ст. [34, с.59]. О.О. Шахматов, прийнявши твердження Г.В. Ягича [51, с.37] та П.Ф.Фортунатова [42, с.311-312] про два етапи зміни $e > o$ (спочатку після шиплячих і j , а пізніше й після інших м'яких приголосних), слідом за П.Ф. Фортунатовим відносив перший етап до спільнослов'янської мови [48, с.8-9, 17-18].

Подібним чином хронологізують фонетичні явища й інші вчені Московської школи [6, с.67, 94-96, 189; 27, с.60]. У ряді випадків простежується їх прагнення давати більш пізню хронологію, ніж О.О. Шахматов. Так, С.М. Кульбакін, розглядаючи перехід $e > o$ (о), висував припущення, що «початковий момент цієї зміни відноситься вже до прарусь-

кої епохи» [25, с.27]; отже, учений, на відміну від О.О. Шахматова, не хронологізує зазначений перехід на спільнослов'янському ґрунті.

Архаїзацію архетипів і фонетичних законів, «намагання відносити початок різних нових діалектних особливостей до віддаленої епохи прамови» [10, с.831] сучасники сприймали як важливу рису праць учених Московської школи, насамперед О.О. Шахматова.

Однак це не означає, що будь-яку рису великого поширення О.О. Шахматов хронологізував спільнослов'янською або спільноруською епохами. Так, О.О. Шахматов [45] полемізував з Є.Ф. Будде, який відносив до цих епох змішування шиплячих і свистячих приголосних у касимовських говорах [5, с.263, 281, 287, 325]. Погодившись із такою оцінкою, Б.М. Ляпунов відзначив, що зазначена хронологія Є.Ф. Будде є «лише плодом занадто непомірного застосування того ж методу пошуку джерел сучасних діалектних відмінностей у прामовах, яким користувалися наші вчителі – Фортунатов і Шахматов» [27, с.234].

Уже сучасники О.О. Шахматова вказували на таку особливість О.О. Шахматова-вченого, як намагання історично пояснити всі, навіть найдрібніші діалектні явища східнослов'янських мов [20, с.103]. За спостереженнями В.А. Глуценка, це стосується й прийому хронологізації [13, с.141]. О.О. Шахматов встановлює хронологію всіх явищ, які він розглядає у своїх історико-фонетичних студіях. У тих випадках, коли виникали певні сумніви, О.О. Шахматов прямо вказував на них. Так, щодо форм типу укр. зілля, блр. ружжо О.О. Шахматов припускає два варіанти: подібні форми виникли або в південноруському наріччі (отже, мають спільне походження в українській і білоруській мовах), або окремо на ґрунті української та білоруської мов [48, с.306].

Необхідно відзначити, що можливості зовнішньої реконструкції об'єктивно є обмеженими [33, с.55-56; 17, с.476-477], а до внутрішньої реконструкції українські та російські компаративісти другого періоду зверталися лише спорадично.

Відносячи ті або інші фонетичні явища до певних «колін» родовідного дерева, українські та російські історики мови давали не тільки відносну, а певною мірою й абсолютну хронологію мовних змін. Дійсно, у їх працях реконструйовані прамови та наріччя мають достатньо чітко окреслені хронологічні межі.

Однак здійснена таким чином відносна й абсолютна хронологізація є одночасно відотною й абсолютною локалізацією тих або інших явищ. Справді, О.О. Шахматов характеризує, зокрема, південноруське, північноруське та східноруське наріччя в територіальному аспекті: учений встановлює приблизну територію відповідних «племен» і їх взаємне розташування, враховуючи й міграційні процеси.

При цьому території поширення певних фонетичних явищ минуло-

го і відповідних сучасних рефлексів у працях О.О. Шахматова та інших учених Московської школи досить часто не збігаються [13, с. 141]. Оскільки О.О. Шахматов розглядав історію мови у зв'язку з історією народу та, зокрема, надавав великої ваги міграціям давніх «племен», це здавалося вченому цілком закономірним. У цьому плані безперечний інтерес становить зауваження О.О. Шахматова щодо локалізації історико-фонетичних явищ в «Украинской грамматике» А.Ю. Кримського: «визнаючи те або інше звукове явище», А.Ю. Кримський «територію поширення його часто обмежує довільно наявним матеріалом з пам'яток або живих говорів, не уявляючи собі того природного розвитку, який це явище мало дістати за самою суттю своєю» [43, с. 154].

Якщо більшість російських і українських мовознавців будувала відносну хронологію історико-мовних процесів за «колінами» родовідного дерева (з установленням у їх межах відносної хронології певних мовних процесів), то П.О. Бузук запропонував інший, принципово новий принцип хронологізації.

Новаторство П.О. Бузука відзначає, аналізуючи методологію історико-лінгвістичних досліджень у працях мовознавців XIX ст. – 30-х рр. XX ст., В.К. Журавльов. З його погляду, П.О. Бузукові належить заслуга здійснення «першої в індоєвропейістиці практики власне історії прамови» [17, с. 472]. В.К. Журавльов зазначає, що П.О. Бузук дав оригінальну періодизацію історії праслов'янської мови, засновану на даних відносної хронології всіх найбільш суттєвих фонетичних процесів праслов'янської мови в тримірній системі координат: 1) вісь відносної хронології; 2) вісь абсолютної хронології; 3) вісь лінгвістичної географії. Таким чином, за В.К. Журавльовим, славісти розв'язали одну з антиномій класичної компаративістики: будь-яка мова має діалектне членування, але прамова реконструюється, виходячи з моделі «родовідного дерева», як єдина, діалектно не розмежована. Саме запропонований П.О. Бузуком підхід дозволяє підводити зміни окремих звуків під ті чи інші загальні закономірності, описувати історію не окремих звуків, а історію фонетичних процесів [17, с. 472-473].

На думку П.О. Бузука, історію слов'янських мов треба ділити не на епохи прамови та відокремленого життя мов, а на доісторичну та історичну епохи [8, с. 98].

Зокрема, П.О. Бузук вважає апіорною думку про те, що різні прамовні епохи послідовно виходять одна з одної та поступово змінюються (прамови індоєвропейська – балто-слов'янська – праслов'янська – праруська – спільна українсько-білоруська – нарешті доба, де існують обидві мови окремо). П.О. Бузук припускає, що явища з вузькими ізоглосами можуть мати більш ранню хронологію, ніж явища з широкими ізоглосами. Зокрема, «може, вже незабаром, після того як постала була оця «праслов'янська мова», десь у кутку її роз-

винувся мовний процес, що охопив предків тільки українців, і таким чином історія української мови почалась мало не одночасно з історією праслов'янської мови» [8, с.98].

Останнє твердження викликало критику ряду українських мовознавців. Зокрема, П.К. Ковалів зазначав, що П.О. Бузук, будуючи свої міркування на ґрунті «хвильової» теорії, спиняється перед фактом існування окремих мов, шукає цьому пояснення в культурно-економічних центрах. П.К. Ковалів піддає сумніву таке твердження П.О. Бузука, вважаючи його припущення довільним: «Що економічно-культурні умови мають вплив на утворення діалектних центрів, – це безперечно, але ми сумніваємося, щоб у зв'язку зі зміною культурно-державних центрів пересунулися кордони й поміж мовами» [22, с.371]. П.О. Бузук, як вважає П.К. Ковалів, не звертає уваги на те, що в основі кожної мови лежить міцна історична традиція (кожна мова пов'язана з певною етнічною одиницею). Будь-яка мова має свою фонетичну, морфологічну й синтаксичну систему і підпорядковується своїм власним законам історичного розвитку. Тому припущення П.О. Бузука – це «створення нової штучної системи» [22, с.371].

Власне кажучи, поняттями праіндоевропейської, балто-слов'янської і праслов'янської мов П.О. Бузук не користується [37, с.85]. Новаторським був запропонований П.О. Бузуком поділ «передісторичних» часів «слов'янської фонетики» на чотири епохи: 1) епоху переваги діалектних індоевропейських ізоглот, 2) епоху переваги балто-слов'янських ізоглот, 3) епоху переваги спільнослов'янських ізоглот, 4) епоху переваги діалектних слов'янських ізоглот [37, с. 85, 111].

Саме П.О. Бузук найбільш плідно працював у царині лінгвістичної географії в українському і білоруському мовознавстві 20-х – 30-х рр. ХХ ст.

Ми відзначали, що в книзі Г. Пауля «Принципи історії мови» висловлено низку ідей, актуальних для подальшого розвитку лінгвістичної географії. Ці ідеї отримали практичне втілення в ряді праць європейських мовознавців, у тому числі в лінгвістичних атласах.

У російському мовознавстві низку важливих тверджень, які пізніше реалізувалися в лінгвогеографічних дослідженнях, висловив І.І. Срезневський [36]. Вони надовго випередили свій час.

Зокрема, з погляду О.М. Трубачова, горизонти досліджень О.О. Шахматова були б набагато ширшими, якби в його працях були враховані досягнення лінгвістичної географії [40, с.34].

На думку П.О.Бузука, правова як така може бути реконструйована лише шляхом використання «методу ізоглот». П.О. Бузуківі належить як ряд важливих теоретичних тверджень про роль, завдання та специфіку лінгвогеографічних досліджень, так і практична реалізація цих тверджень.

У своїй доповіді «Лінгвістична географія як допоміжний метод при дослідженні історії мови» на першому з'їзді славистів у Празі (1929 р.)

П.О. Бузук відзначив, що лінгвогеографія може бути використана для розв'язання дискусійних питань мовознавства [9]. Підсумком багаторічної праці П.О. Бузука в цій царині стала поява «Спроб лінгвістичнае геаграфіі Беларусі» (1928) – першого діалектологічного атласу білоруської мови – і «Діалектологічного нарису Полтавщини» (1929), у якому дослідник накреслив поширення деяких ізоглос в українських говорах. Більше того, П.О. Бузук разом з А. Мейє висунув ідею створення загальнослов'янського лінгвістичного атласу [17, с.480].

Безперечно, П.О. Бузук-лінгвогеограф урахував досягнення як своїх попередників, так і своїх сучасників. Здійснений нами аналіз праць кінця XIX ст. – початку XX ст. дозволяє зробити висновок про значний вплив Г.Пауля. Це стосується ідей про відсутність чітких меж діалектів, що можуть описуватися як система ізоглос на географічній карті, про можливість подання певних діалектних ознак у вигляді складної системи перехресних ліній [9].

П.О. Бузук закликав до старанного дослідження хронології та географії слов'янських мовних явищ, внаслідок чого «ми побачимо, що процеси з широкими межами чи то ізоглосами весь час чергувались із діалектичними «праслов'янськими» явищами, – з вузькими ізоглосами» [9, с.7]. Отже, для кожного явища, стверджує П.О. Бузук, може бути подана своя ізоглоса.

У зв'язку з цим К.Т. Німчинов формулює принципи вивчення історії ізоглос: 1) досліджується географія певної ізоглоси, її історія, 2) пункт зародження цієї ізоглоси (як результат ретельного порівняльно-історичного дослідження) проектується на певну добу і певну мовну групу [28, с.20]. Послідовне вивчення ізоглос певної мовної групи показує, як ціла сітка ізоглос, що перетинає кожну з досліджуваних мов, має вихідним пунктом одну добу й один певний пункт. І якщо таких спільних ізоглос чимало, то цей визначений мовний пункт в історії буде прамовою тих діалектів, ізоглоси яких тут зійшлися [28, с.20-21].

Велике значення мало виділення П.О. Бузуком і К.Т.Німчиновим фонетичних та морфологічних ізоглос «передісторії» та історії східнослов'янських мов: перехід $kv, gv > cv, (d)zv$ перед e , перехід $dl, tl > l$, ствердіння приголосних перед e , виникнення повноголосся, форм давального-місцевого відмінків займенників $tobe, sobe$ та ін. [37, с.101-112].

Для наукової творчості українських і російських мовознавців другого періоду характерне подальше вдосконалення прийому генетичного обертання, який дозволяє зв'язати реконструйовані звуки-архетипи та звуки сучасних мов в «одну еволюційну нитку» [27, с.223]. Теоретичне обґрунтування важливості цього прийому належить Є.Ф. Будде. Він відзначав, що «детальне вивчення окремих наріч мови, напр. руської (її діалектологія), сприяє неминуче більш точному уявленню про спільноруську епоху, тому що дає лінгвістові наочне в наріччях р[уської]

мови зображення долі спільноруських звукових сполучень в окремому житті цих наріч, а точне відтворення епохи спільноруської зближує цю епоху з більш ранніми та сприяє точності відтворення більш віддалених епох життя мови» [6, с.58-59]. Це пов'язане з консервативністю мови [6, с.13].

Прикладом плідного використання прийому генетичного обертання є дослідження О.О. Шахматовим і М.М. Дурново генезису акання: різні типи акання, наявні в сучасних російських і білоруських говорах, подано як послідовні стадії єдиного еволюційного процесу.

Як відзначалося, найбільш поширені фонетичні явища О.О. Шахматов та інші вчені Московської школи вважали й найбільш давніми. Це окремий випадок прийому генетичного обертання, який дозволяв представникам Московської школи перетворювати просторові відношення в часову послідовність.

Специфіка Московської школи багато в чому полягає саме в ширшому, ніж у попередників і сучасників, застосуванні прийому генетичного обертання [13, с.143].

Наведений у статті матеріал свідчить, що подальше дослідження питання про вдосконалення молодограматиками та українськими і російськими мовознавцями прийомів і процедур порівняльно-історичного методу є перспективним, особливо враховуючи відмінності між ними в трактуванні методологічних проблем компаративістики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Березии Ф.М. Очерки по истории языкознания в России (конец XIX – начало XX в.) / Отв. ред. Ф.П.Филин. – М.: Наука, 1968. – 311 с.
2. Богородицкий В.А. Краткий очерк сравнительной грамматики ариоевропейских языков. – 2-е изд. – Казань, 1917. – IV, 207 с.
3. Богородицкий В.А. Общий курс русской грамматики (из университетских чтений). – 5-е изд. – М.; Л.: Соцэргиз, 1935. – 356 с.
4. Бодуэн де Куртенэ И.А. Избранные труды по общему языкознанию. В 2 Т. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – Т. 1. – 384 с.
5. Будде Е.Ф. К истории великорусских говоров: Опыт историко-сравнительного исследования народного говора в Касимовском уезде Рязанской губернии. – Казань, 1896. – 377, II с.
6. Будде Е.Ф. Лекции по истории русского языка. 1906/7 ак. г. – Казань, 1907. – 253 с.
7. Будде Е.Ф. Лекции по истории русского языка. – 2-е изд. – Казань, 1913. – 364 с.
8. Бузук П.А. Асноўныя пытанні мовазнаўства: Падручная кніга для настаўнікаў беларускае мовы і студэнтаў-лінгвістаў. – Менск: Дзяржаўнае выдавецтва Беларусі, 1926. – 123 с.

9. Бузук П.А. Лингвистическая география как вспомогательный метод при изучении истории языка // Общее языкознание: Хрестоматия / Под ред. А.Е. Супруна. – 2-е изд. – Минск.: Выш. шк., 1987. – С. 219-225.
10. Булич С.К. Русский язык и сравнительное языкознание // Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – СПб., 1899. – Т. 28. – С. 823-833.
11. Васильев Л.Л. К истории звука *h* в московском говоре XIV – XVII вв. / Изв. Отд-ния рус. яз. и словесности. – 1905. – Т. 10. Кн. 2. – С. 177-227.
12. Виноградов В.В. Методы изучения рукописей, как материала для построения исторической фонетики русского языка, в исследованиях академика А.А. Шахматова // Изв. Отд-ния рус. яз. и словесности. – 1922. – Т. 25 (1920 г.). – С. 172-197.
13. Глущенко В.А. Принципи порівняльно-історичного дослідження в українському і російському мовознавстві (70-і рр. XIX ст. – 20-і рр. XX ст.) / НАН України, Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні; Відп. ред. О.Б.Ткаченко. – Донецьк, 1998. – 222 с.
14. Дельбрюк Б. Введение в изучение индоевропейских языков (Извлечения) // Звегинцев В.А. История языкознания XIX – XX веков в очерках и извлечениях. – 3-е изд. – М.: Просвещение, 1964. – Ч. 1. – С. 218-228.
15. Дурново Н.Н. Очерк истории русского языка. – М.; Л.: Госиздат, 1924. – 376 с.
16. Журавлев В.К. Внутренняя реконструкция // Сравнительно-историческое изучение языков разных семей: Теория лингвистической реконструкции. – М.: Наука, 1988. – С. 68-90.
17. Журавлев В.К. Наука о праславянском языке: эволюция идей, понятий и методов // Бирнбаум Х. Праславянский язык: Достижения и проблемы в его реконструкции / Общ. ред. В.А. Дыбо и В.К.Журавлева. – М.: Прогресс, 1987. – С. 453-493.
18. Зеленин Д.К. Великорусские говоры с неорганическим и непреходным смягчением задненебных согласных в связи с течениями позднейшей великорусской колонизации. – СПб., 1913. – XVI, 544 с.
19. Ильинский Г.А. Праславянская грамматика. – Нежин, 1916. – XXVIII, 536 с.
20. Истрина Е.С. Труды А.А. Шахматова по русскому языку // Изв. Отд-ния рус. яз. и словесности. – 1922. – Т. 25 (1920 г.). – С. 100-106.
21. Климов Г.А. Методика лингвогенетических исследований (Введение) // Общее языкознание: Методы лингвистических исследований / Отв. ред. Б. А. Серебренников. – М.: Наука, 1973. – С. 9-33.
22. Ковалів П.К. [Рец.] Проф. П. Бузук. Спроба лінгвістичнає географії

- Беларусі. Ч. I, Вип. I. Выданьне Інституту Беларускае культуры у Менску, 1928, ст. 110 // Записки історико-філологічного відділу Української Академії наук. – 1929. – Кн. XXIII. – С. 370-373.
23. Крымский А.Е. Украинская грамматика для учеников высших классов гимназий и семинарий Приднестровья. – М., 1907. – Т. 1. Вып. 1. – С. 1-2, 16-200, 217-272; М., 1908. – Т. 1. Вып. 2 и 6. – С. 201-210, 369-429, 454-545.
24. Кульбакин С.М. Древнецерковнославянский язык. – 3-е изд. – Харьков, 1917. – VIII, 232 с.
25. Кульбакин С.М. Украинский язык: Краткий очерк исторической фонетики и морфологии. – Харьков, 1919. – IV, 104 с.
26. Ляпунов Б.М. Древнейшие взаимные связи языков русского и украинского и некоторые выводы о времени их возникновения как отдельных лингвистических групп // Русская историческая лексикология / Гл. ред. С.Г. Бархударов. – М.: Наука, 1968. – С. 163-202.
27. Ляпунов. Б.М. Памяти академика А.А. Шахматова: Обзор его лингвистических трудов // Отд. отд. из Изв. Отд-ния рус. яз. и словесности, 1923, 1924, т. 28, 29. – Л., 1925. – С. 214-258, 56-104.
28. Німчинов К.Т. Український язык у минулому й тепер. – 2-е вид. – Київ: Державне видавництво України, 1926. – 90 с.
29. Пауль Г. Принципы истории языка. – М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – 500 с.
30. Петерсон М.Н. Фортунатов и Московская лингвистическая школа / Уч. зап. Моск. ун-та. – 1946. – Вып. 107. Т. 3. Кн. 2. – С. 25-35.
31. Поржезинский В.К. Сравнительная грамматика славянских языков: Введение. Общеславянский язык в свете данных сравнительно-исторической грамматики индоевропейских языков. – 2-е изд. – М., 1916. – 160 с.
32. Серебренников Б.А. О технике сравнительно-генетических исследований // Общее языкознание: Методы лингвистических исследований / Отв. ред. Б.А. Серебренников. – М.: Наука, 1973.
33. Смирницкий А.И. Сравнительно-исторический метод и определение языкового родства: Материалы к курсам языкознания / Под общ. ред. В.А. Звегинцева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1955. – 58 с.
34. Соболевский А.И. Лекции по истории русского языка. – 4-е изд. – М., 1907. – 309 с.
35. Соболевский А.И. Очерки из истории русского языка. – К., 1884. – Ч. 1.
36. Срезневский И.И. Мысли об истории русского языка. – М.: Учпедгиз, 1959. – С. 16-81.
37. Становішча беларускай мовы сярод іншых славянскіх моваў // Працы Акадэм. канферэнцыі па рэформе беларускага правапісу і азбукі

- (14 – 21 листопада 1926 г.). – Менск, 1927. – С. 75-114.
38. Тимченко Є.К. Слов'янська єдність і становище української мови в слов'янській родині // Історія української мови: Хрестоматія / Упорядники С.Я. Єрмоленко, А.К. Мойсієнко. – К.: Либідь, 1996.
39. Тронский И.М. Общеславянское языковое состояние (вопросы реконструкции). – Л.: Наука, 1967.
40. Трубачев О.Н. Из истории и лингвистической географии восточнославянского распространения // В пространстве филологии: К 70-летию со дня рожд. проф. Е.С. Отина. – Донецк: Юго-Восток, 2002. – С. 22-45.
41. Трубецкой Н.С. О звуковых изменениях русского языка и распаде общерусского языкового единства // Трубецкой Н.С. Избранные труды по филологии. – М.: Прогресс, 1987. – С. 143-167.
42. Фортунатов Ф.Ф. Сравнительная фонетика индоевропейских языков: Краткий очерк // Фортунатов Ф.Ф. Избр. труды: В 2-х т. – М.: Учпедгиз, 1956. – Т. 1. – С. 199-450.
43. Шахматов А.А. [Рец.:] А.Е. Крымский. Украинская грамматика для учеников высших классов гимназий и семинарий Приднепровья. М., 1907-8 // Rocznik slawistyczny. – 1909. – Т. 2. – С. 135-174.
44. Шахматов А.А. [Рец.:] Д.К. Зеленин. Великорусские говоры с неорганическим и непреходным смягчением заднеязычных согласных в связи с течениями позднейшей великорусской колонизации. СПб., 1913 // Изв. Отд-ния рус. яз. и словесности. – 1915. – Т. 20. Кн. 3. – С. 332-358.
45. Шахматов А.А. [Рец.:] Е.Ф. Будде. К истории великорусских говоров. Опыт историко-сравнительного исследования народного говора в Касимовском уезде Рязанской губернии. Казань, 1896 // Сб. Отд-ния рус. яз. и словесности. – 1898. – Т. 46. – С. 25-73.
46. Шахматов А.А. Курс истории русского языка (читан в С.-Петербургском ун-те в 1909-10 уч. г.): Очерк истории звуков русского языка. [– Литограф. изд. – СПб., 1909-10.] – Ч. 2. – 797, 5, 13 с.
47. Шахматов А.А. Несколько заметок об языке псковских памятников XIV – XV в. (По поводу книги «Николай Каринский. Язык Пскова и его области в XV веке». СПб., 1909) // Журн. м-ва нар. просвещения. – 1909. – Ч. 22. № 7. – С. 105-177.
48. Шахматов А.А. Очерк древнейшего периода истории русского языка // Энциклопедия слав. филол. – 1915. – Вып. 11. – XXVIII, II, L, 369 с.
49. Шахматов А.А. [Рец.:] J. Gebauer. Historická mluvnice jazyka českého. Díl. 1. V Praze a ve Vidni, 1894. Díl. 3. V Praze a ve Vidni, 1896 // Сб. Отд-ния рус. яз. и словесности. – 1900. – Т. 66. № 6. – С. 17-105.
50. Щепкин В.Н. Филипп Федорович Фортунатов [некролог] // Рус. филол. вестн. – 1914. – № 3-4. – С. 417-420.
51. Ягич И.В. Критические заметки по истории русского языка // Сб.

Отд-ния рус. яз. и словесности. – 1889. – Т. 46. № 4. – VI, 171 с.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются приёмы хронологизации и локализации языковых явлений, усовершенствованные в трудах младограмматиков, а также украинских и русских компаративистов. Рассматриваются особенности относительной хронологии в рамках внешней реконструкции, а также вопросы лингвистической географии.

SUMMARY

The article deals with the improved by neogrammarians and Ukrainian and Russian comparativists techniques of chronologization and localization of language facts. The peculiarities of relative chronology within the external reconstruction and the problems of linguistic geography are considered in the article.

*О. Ф. Богова
(Харків)*

УДК 81.

ДО ПРОБЛЕМИ АЛЬТЕРНАТИВНИХ ВІДНОШЕНЬ

Мета цієї статті – описати семантику альтернативних відношень: знайти лексичні та лексико-граматичні засоби їх вираження, проаналізувати їх лексикографічні характеристики.

У сучасному мовознавстві диз'юнктивні (або розділові) відношення в простій і складній пропозиціях неодноразово описувалися і виділялися в особливий вид значеннєвих відношень. Відповідно вивчалися значення розділових сполучників і насамперед сполучника «або» як основного виразника альтернативних відносин.

Подивимось, як трактують термін “альтернатива” словники. Webster's Third New International Dictionary of the English Language [21] дає таку характеристику: це а) логічне твердження в формі «pq», що ідіоматично передається як «р або q» і має значення «р або q або обидва»; б) конектор ў «або», що використовується в логіці в інклюзивному значенні; в) функція істинності або оператор, що позначається в логіці ў «або» [21, с. 63].

Функцією істинності називається пропозиційна функція, чия істинність / помилковість залежить від її аргументів [21, с. 2457]. Там же ми знаходимо таблицю істинності [21, с. 2457], яка містить декілька різних

типів істинності / помилковості функцій істинності для певних аргументів. Ця таблиця включає в себе найбільш важливі функціональні конектори, які вказують на з'єднання $\bullet$, альтернативу $\dot{\vee}$, подвійну умову $\equiv$, умову $\supset$, альтернативне заперечення¹, об'єднане заперечення $\vee$, несумісність $+$ і просто заперечення $\sim$. (Наприклад, твердження $r \bullet q$ правильне, якщо обидва аргументи правильні, в той же час при двоякій умові твердження $r = q$ правильне, тільки якщо обидва його аргументи або правильні або помилкові).

Таблиця істинності

Твердження	Твердження	$r \dot{\vee} q$ з'єднання (кон'юнкція)	$r \text{ або } q$ (інклюзивне) альтернатива (диз'юнкція)	r якщо і тільки якщо q двічі умовне	якщо r , то q умова	$r \dot{\vee} q$ альтернативне заперечення	$\sim r, \text{ ні } q$ об'єднане заперечення	$r \text{ або } q$ (екслюзивне) несумісність (диз'юнкція)	$\sim r$ заперечення
r	q	$r \bullet q$	$r \dot{\vee} q$	$r \equiv q$	$r \supset q$	$r \dot{\vee} q$	$r \vee q$	$r + q$	$\sim r$
I	I	I	I	I	I	II	II	II	II
I	II	II	I	II	II	I	I	I	
II	I	II	I	II	I	I	II	I	I
II	II	II	II	I	I	I	I	II	

Альтернативні відношення за своєю природою розділові (або диз'юнктивні). Thorndike [20, с. 291] визначає диз'юнкцію як логічну пропозицію, яка стверджує, що один або інший з двох аргументів істинний, але обидва вони не можуть бути істинні. Автори тлумачного словника [21, с.651] вважають, що диз'юнкція – це відносини між аргументами логічного ствердження або думки, що виражають альтернативу, а також твердження пропозиції, що приймає форму (1) $r \dot{\vee} q$ (r або q або $r \dot{\vee} q$) і форму (2) $r + q$ (r або q , але не $r \dot{\vee} q$), де в першому випадку (1) має місце інклюзивна диз'юнкція, а у другому (2) екслюзивна диз'юнкція.

Всі ці формулювання торкаються логіки. Джеймс Д. Макколлі [5] в своїй роботі «Логіка і словник» остерігає лінгвіста від змішування логічних систем і логічної мови з природною мовою.

Подивимось, як характеризуються терміни альтернативи і диз'юнкції з точки зору природної мови.

У тлумачному словнику [21, с. 63] ми знаходимо, що альтернатива –

це пропозиція або ситуація, що передбачає вибір між двома речами: в той час, як одна вибрана, інша знехтувана.

Словник Hornby [18, с.25] інтерпретує альтернативу як вибір між двома речами, коли одна може використовуватися замість чогось іншого або як одна з можливостей. Схожі значення цього слова ми знаходимо і в інших джерелах [19, с.40], [14, с.25].

Всі ці формулювання торкалися інтерпретації цих термінів в широкому значенні. Що ж до лінгвістики, «альтернатива» і «диз'юнкція» тісно пов'язані з основним виразником відношень даного типу, а саме сполучником. Наприклад, «альтернативний (сполучник) показує, що пов'язані ним аргументи повинні бути взяті не разом, а один замість іншого» [21, с.63]; розділовий (диз'юнктивний) (сполучник) – виражає альтернативу, контраст або опозицію двох значень слів або словосполучень, які він з'єднує: «or» – або; «either ... or» – або ... або [21, с.651]; вказує на опозицію або контраст ідей: «either ... or» або ...або [18, с.250]; схиляється до розділення – з'єднує пропозиції, але розділяє значення або навіть маркує їх протилежне значення [14, с.267], показує вибір або контраст між двома ідеями, словами і т.д. [20, с.291]. Словник лінгвістичних термінів [2, с. 376] визначає термін «розділовий» або «диз'юнктивний» як той, що містить у складі даного синтаксичного цілого вибір ствердження або заперечення двох антонімічних понять, двох відтінків одного і того ж поняття.

Таким чином, з наведених вище формулювань ми бачимо, що головним маркером альтернативних відношень є сполучники «or» – або, «either ... or» – або ... або, які дозволяють здійснювати той самий вибір між двома або більш словами, пропозиціями, ідеями і т.д.

Все це підводить нас до питання семантики сполучників.

І.Р. Вихованець [11, с.23] вважає питання про наявність лексичного значення у сполучників однією з головних проблем при розв'язанні їх статусу і вказує на неможливість поставити службові слова, в тому числі і сполучники, в один ряд з повнозначними частинами мови в плані семантичного критерію, оскільки вони передають тільки семантику відносин між різними синтаксичними одиницями. М. А.Ганшина і Н.М.Василевська [3] також стверджують, що сполучники як такі не мають власного незалежного значення. Є.М. Гордон і І.П. Крилова [4] наполягають на існуванні лексичного значення сполучників. У граматиці Клоуза [7] повідомляється, що у випадку, якщо сурядність неясна або двозначна «or» – або виконує дві різні функції. У одному випадку він пояснює значення об'єкта (тобто уточнює), в іншому випадку існує альтернатива, яку ми можемо прояснити за допомогою «either ... or» – або ... або. Все це відбувається на рівні словосполучень. Те ж саме можна сказати і про рівень складних

пропозицій. Також Р.А. Клоуз вводить ще один маркер альтернативних відношень: частку *perhaps*.

Н.М. Раєвська в «Синтаксисі сучасної англійської мови» [8] визначає розділові сполучники як сполучники, які з'єднують два члени, але розділяють їх значення, і значення другого члена виключає значення першого. Також вона розширює список маркерів диз'юнкції, включаючи розділові сполучники: *or, either, or ... either, either ... or*, в питаннях: *whether ... or*, і розділові прислівники: *else, otherwise, or ... or, or ... else*.

О.В. Александрова, Т.А. Комова [1] виділяють чотири значення сурядного сполучника *or*, коли він:

- Визначає альтернативу (вибір): *Is it green or blue?*
- Має значення «otherwise»: *Turn the heat down or the cake will burn.*
- Має значення приблизності: *He drank six or seven pints of beer.*
- Пояснює значення вищесказаного: *It concerns geology, or the science of the earth's crust.*

В.Л. Каушанська, Р.Л. Ковнер [6] подають свою класифікацію сполучників, виділяючи розділові сполучники в особливу підгрупу, включаючи в неї *or, else, or ... else, either ... or, otherwise* і визначаючи їх функцію як таку, що пропонує вибір між одним твердженням і іншим. Вони виділяють 2 значення сполучника *or*: протиставний (*adversative*) і розділовий (*disjunctive*). Також звертається увага на значення сполучників, що тісно пов'язані з відношеннями, які вони виражають.

А.М. Хороших [10], розглядаючи трьохчасткові складносурядні речення з розділовими сполучниками, ще раз підкреслює, що розділовий зв'язок служить показником того, що дії частин, що з'єднуються ними або несумісні (здійснення тільки одне з них) або вони лише перераховуються, або вони чергуються.

Автори «Російської граматики» [9] вважають, що диз'юнктивні відношення в пропозиціях з сполучником «або» можуть бути модально неускладненого (1) і модально ускладненого (2) типів. У першому випадку вони означають «такий зв'язок ситуацій, при якому одна самим фактом свого існування виключає іншу» [9, с.627]. Також, даний тип (1) може означати несумісність ситуацій у часі (тобто чергування): в цьому випадку сполучник «або» може бути замінений сполучником «чи то ... , чи то». «При модально ускладнених відношеннях (2) взаємовиключення конкретизується як розділовість 1) гіпотетичного або 2) альтернативно-мотивуючого характеру» [9, с.627]. Пропозиції розділово-гіпотетичні (1) мають забарвлення питальності, де з представлених двох версій істинна одна, а інша виключається. Те ж значення мають пропозиції з

сполучником «чи ... або ...», які порівнянні з конструкціями із сполучником «чи те ..., чи ... той ». «Альтернативно-мотивуюче значення утворюється внаслідок синтезу двох семантичних компонентів: взаємовиключення і гіпотетичності. Також пропозиції співвідносні з конструкціями із сполучниками «інакше», «а то», «не то», «а не то»[9, с. 627].

Таким чином, ми бачимо, що семантика сполучників, репрезентуючих альтернативні відношення, не завжди однозначна. Це ще раз підтверджують тлумачні словники. Webster's Third New International Dictionary of the English Language [21, с.1585] фіксує 6 значень сполучника «or», який вказує на: 1) альтернативу між несхожими речами, станами або діями (sick or well, he should not be here); 2) вибір між альтернативними речами або станами (Will you have tea or coffee?) (decide to study medicine or law); 3) синонімічні поняття (fell over a precipice or cliff) 4) виправлення або уточнення фрази або значення (these essays, or rather rough sketches); 5) апроксимацію, сумнів або невпевненість (will be Tuesday or Wednesday before he arrives); 6) по чергову послідовність (one or the other will watch over him all night).

Також ми можемо сказати, що альтернативні відношення в синтаксичних структурах не завжди здійснюються за допомогою лише сполучників. Деякі джерела відносять до маркерів даного типу відношень такі слова: «either» – або, «or else» – інакше, «whether» чи, «on other occasion» – в іншому випадку, «sooner ... than» – швидше ..., чим [21, с.1585].

J. Eastwood [15] вважає, що альтернативні відношення присутні в альтернативних питаннях (Are you coming back today or tomorrow?) (с.36) і в синтаксичних конструкціях, що містять в собі сполучникові прислівники «seldom» – рідко, «often» – часто, «partially» – частково і прислівники істинності: «perhaps/maybe» – можливо, а також сполучник «otherwise» – інакше (с.275). R. Quirk [12] додає до нашого списку пропозиції з підрядним реченням умови і умовним способом.

Щодо подальших розвідок у напрямку проблеми виникає необхідність виділити та описати типи альтернативних відношень, встановити відповідність між типом відношень і набором засобів їх реалізації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александрова О.В. Комова Т.А. Современный английский язык: Морфология и синтаксис – М.: МГУ им. Ломоносова, 1998. – 209 с.
2. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М.: Едиториал УРСС, 2004. – 576 с.

3. Ганшина М.А. Василевская Н.М. Практическая грамматика английского языка, 9-е изд., перераб., М.: Высшая школа, 1964. – 548 с.
4. Гордон Е.М. Крылова И.П. Грамматика современного английского языка. Учеб. пособие для студентов институтов и фак-тов ин. яз. М.: Высшая школа, 1974. – 336 с.
5. Джеймс Д. Макколи. Логика и словарь // Новое в зарубежной лингвистике, Вып. XIV. Проблемы и методы лексикографии, М., Прогресс, 1983. – с. 177 – 200.
6. Каушанская В.Л. Ковнер Р.Л. Грамматика англ. языка. пособие для студентов пед. институтов, – Л.: Учпедгиз Ленинградское отделение, 1959. – 319 с.
7. Клоуз Р.А. Справочник по грамматике для изучающих английский язык: Пособие для учителя. – М.: Просвещение, 1979. – 352 с.
8. Раевская Н.М. Синтаксис современного английского языка, К.: Высшая школа. 1970. – 179 с
9. Русская грамматика в 2-х томах. Академия наук СССР, Институт русского языка. Изд-во Наука, М., 1982. – 710 с.
10. Хороших А.М. Многочастные слитносочиненные предложения // Проблемы синтаксиса английского языка. – М. – МГПИ им. Ленина, 1970. – 263 с.
11. Вихованец І.З. Частини мови в семантико-граматичному аспекті. – К.: Наукова думка, 1988. – 255 с.
12. A Comprehensive Grammar of the English Language by R. Quirk and others. – London: Longman, 1999. – 1779 p.
13. Cambridge International Dictionary of English. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – 1771 p.
14. Davidson T. Chamber's Twentieth Century Dictionary of the English Language. London, 1915, – 1216 p.
15. Eastwood J. Oxford Guide to English Grammar. – London: Oxford University Press, 1994
16. Fowler H.W. A Dictionary of the Modern English Usage. – Oxford, 1957. – 742 p.
17. Fowler H.W. The Concise Oxford Dictionary of Current English. – Oxford, 1956. – 1536 p.
18. Hornby A. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. – London, Oxford University Press, 1974. – 1055 p.
19. The Westminster English Dictionary. – London, 1933. – 1200 p.
20. Thorndike E.L. Barnhart C. Thorndike Barnhart Advanced Dictionary. – N.Y. Scott, Foresman and Company, 1974. – 1186 p.
21. Webster's New World Thesaurus Prepared by Charlton Laird. – New York: New American Library, 1975. – 678 p.
22. Webster's Third New International Dictionary of the English Language. USA, 1981. – 2662 p.

АННОТАЦИЯ

Цель этой статьи – описать семантику альтернативных отношений: найти лексические и лексико-грамматические способы их выражения, проанализировать их лексикографические характеристики.

SUMMARY

This article is devoted to description of alternative relationships in English sentences: lexical and lexico-grammatical means of their expression analyzing their lexicographical characteristics.

*Л.М. Бражник
(Горловка)*

УДК 801:001.89

**СТРУКТУРНОЕ ОСВОЕНИЕ СЛОЖНЫХ НЕМЕЦКИХ
ТОПОНИМОВ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ XVIII В.**

Процессы адаптации немецкой топонимической лексики в русском языке XVIII в. не получили до сих пор достаточного освещения в ономастике, несмотря на то, что вопрос об изучении проприальных единиц в историческом плане неоднократно поднимался в работах известных ономастов. Так, В.Н. Топоров [12], Э.М. Мурзаев [7], А.И. Попов [10], Ю.А. Карпенко [2], В.А. Никонов [8], А.В. Суперанская [11] именуют топонимы историческими памятниками, реликтами прошлого, которые в известном смысле концентрируют в себе историю, “консервируют” прошлое. Поэтому без знания истории освоения иноязычных топонимов вряд ли возможно понимание современных тенденций их адаптации в русском языке. В последние десятилетия топонимика приобретает многоаспектный характер. Ученых интересует широкий круг проблем: 1) морфологическая и словообразовательная структура топонимов; 2) вопросы социолингвистического характера; 3) прагматический аспект и т.д. Однако процессы освоения немецких топонимов как в русском языке XVIII в., так и на современном этапе его развития остаются еще недостаточно изученными. Исключение составляют исследования В.Г. Демьянова [1] и В.И. Мозгового [5]: в них впервые затрагиваются вопросы фонетической, морфологической и семантической адаптации немецких географических названий в историческом плане.

Цель предлагаемой публикации заключается в определении особенностей структурного освоения сложных немецких топонимов в

русском языке XVIII в. Этой целью обусловлено решение следующих задач: 1) установить наиболее продуктивные модели их адаптации; 2) определить основные причины структурного переоформления в языке-реципиенте.

Сложные немецкие топонимы были представлены в рассматриваемых источниках XVIII в. классом ойконимов, гидронимов и хоронимов с одинаковыми топонимическими компонентами: *-heim*, *-haus*, *-berg*, *-burg*, *-baden*, *-bach*, *-byttel*, *-brück(-en)*, *-bronn*, *-feld*, *-mark(t)*, *-lust*, *-hagen*, *-stadt*, *-dorf*, *-gart(-en)*, *-thal*, *-münd(e)*, *-furt*. Сравнение русских субститутгов адаптируемых топонимов и их прототипов в языке-источнике показывает, что данный тип географических названий оставался в принимающей их языковой системе структурно непереоформленным. Приведем примеры наиболее показательных передач: *Augarten* – Аугартень (“...поѣхалъ въ Аугартень...” [МВ, № 33, 1784]); *Ravensberg* – Равенсбергъ (“Графство Равенсбергъ, съ главнымъ городомъ...” [Баум., с. 53]); *Duisburg* – Дуйсбургъ (“...гдѣ главной городъ...Дуйсбургъ...” [Баум., с. 51]); *Rastadt* – Растатъ (“...въ семь Маргграфствѣ...городъ Растатъ...” [Введ., с. 96]); *Hundsfeld* – Гундсфелдъ (“Гундсфелдъ.” [Н.Амт., 1793, № 17]); *Rappenheim* – Паппенгеймъ (“Графство Паппенгеймъ имѣетъ...своего Графа...” [Баум., с. 46]); *Liebendorf* – Либендорфъ (“Либендорфъ.” [Н.Амт., 1793, № 16]); *Schweinfurt* – Швейнфуртъ (“...вольные имперскіе города, какъ Швейнфуртъ...” [Клев., с. 44]); *Klausthal* – Кляусталь (“...Княжествомъ Грубенгагенъ, гдѣ городъ...Кляусталь...” [Баум., с. 55]); *Rotbach* – Ротбахъ (“...городъ въ Эльзасѣ у рѣки Ротбаха...” [Рот., с. 54]); *Heilbronn* – Геильбронъ (“...отнялъ у нихъ...Геильбронъ...” [С.Пуф., ч. 2, с. 177]); *Tangermünde* – Тангерминдъ (“Тангерминдъ...городъ въ Бранденбургѣ...” [Рот., с. 243]); *Kinderbrück* – Кинделбрикъ (“Кинделбрикъ.” [Н.Амт., 1793, № 17]). Таким образом, даже топоосновы *-berg*, *-burg*, *-dorf*, *-heim*, *-kirch*, *-thal*, *-bach*, *-stadt*, *-brück*, довольно известные в языке-реципиенте и соответствующие русским терминам *гора*, *крепость*, *деревня*, *дом*, *церковь*, *пристань*, *ручей*, *город*, *мост*, не выделялись в составе сложных названий и передавались по правилам транслитерации. Подобные передачи становятся типичными для XVIII в. и отмечаются во всем собранном иллюстративном материале.

При этом на фоне таких стабильных передач отмечаются случаи “узнавания” постпозитивных топоэлементов *-dorf*, *-byttel* (“место проживания”), *-feld*, *-stadt*, *-berg*, *-burg*, *-mark*, *-baum*, *-wald*, *-thal*. Об этом свидетельствуют факты выделения этих формантов в структуре русских субститутгов, что подтверждается дефисным и раздельным написанием топонимических компонентов сложного названия и появлением на стыке топооснов “графического” маркера -ъ, оформляю-

щого обычно в русском языке XVIII в. конец словоформы: *Wolfenbittel* – Волфенъ-Биттель (“Городъ Волфенъ-Биттель принадлежит Герцогу...” [Дем., с.8]); *Dysselldorf* – Диссель-Дорфъ (“...прѣехали въ Диссель-Дорфъ старинной городъ...” [Дем., с.8]); *Neuendorf* – Невен-Дорфъ (“...Невенъ-Дофъ, въ старой Маркіи...уѣздъ...” [Сл.Лад.Ж.Б., ч.3]); *Kasseldorf* – Кассель Дорфъ (“Кассель Дорфъ, Германскія деревня...” [Сл.Лад.Ж.Б., ч.2]); *Joachimsthal* – Іоахимс-таль (“Іоахимс-таль, городъ въ средней Марки Бранденбургской...” [Сл.Лад.Ж.Б., ч.2]); *Regensburg* – Регенс-бургъ // Регенсъбургъ (“Регенс-бургъ, Имперской городъ, знатенъ для частныхъ...” [НБГ, с.116], “...посланікъ при государственномъ съѣздѣ въ Регенсъбургѣ...” [Спб, № 1, 1729]). Примечательно, что в одних случаях второй компонент сложного названия графически оформлялся с прописной буквы, воспринимаясь, вероятно, как собственно название, а в других случаях – со строчной буквы, рассматриваясь, возможно, как родовое понятие – номенклатурный термин.

В структуре сложных немецких топонимов выделяются также преппозитивные антонимические пары: 1) *Ober-*, *Nieder-/Unter-*; 2) *Ost-*, *West-*; 3) *Süd-*, *Nord-*; 4) *Neu-*, *Alt-*; 5) *Weiss-*, *Schwarz-*; 6) *Gross-*, *Klein-*, соответствующие русским топонимическим определениям *верхний*, *нижний*, *восток*, *запад*, *юг*, *север*, *новый*, *старый*, *белый*, *черный*, *большой*, *маленький*. В подавляющем большинстве случаев перечисленные компоненты представляют собой поздние образования, включенные в качестве уточнителей в структуру ранее существовавших топонимов. Первые две антонимические пары имеют физико-географический характер и указывают на местоположение населенного пункта в верховьях или в устье реки. Антонимическая пара *Weiss-*, *Schwarz* – чаще встречается в составе немецких гидронимов. Компоненты *Ost-*, *West* – содержат топонимы, появившиеся в ходе франкской колонизации. Топоформант *Alt* – включался в структуру уже существовавших поселений, в то время как многие дочерние поселения получали названия с компонентом *Neu* – [3, с.17].

Собранный материал убеждает в том, что немецкие географические названия, включающие в свой состав топонимические компоненты *Neu-*, *Alt-*, *Ost-*, заимствовались в материально нетрансформированной форме, претерпевая внутреннюю перестройку структуры “через опрошение”. Например: *Ostfriesland* – *Остфрисландъ* (“Княжество Осфрисландъ...здѣсь примѣчать должно...” [Баум., с.52], “Осфрисландъ, гдѣ Эмденъ, главной городъ...” [Кр.рук., с. 36]); “...Осфрисландъ, гдѣ Эмденъ, главный городъ... – ...*Ostfriesland darinn ist Emden die Hauptstadt*...” [Новик, с.71]); *Neustadt* – *Нейштадтъ* // *Неустатъ* (“...поѣдетъ...черезъ Моравской Нейштадтъ...” [МВ, № 84, 1785], “Неустатъ на рѣке Рохерѣ...” [Пот., с.176]); *Altenburg* –

Алтенбургъ (“Княжество Алтенбургъ, въ коемъ...городъ Алтенбургъ...” [Баум., с.56], “...Наумбургъ, Епископство и Алтенбургъ... – ...und Naumburg...Bisthmer und Stadt Altenburg...” [Новик, с.75], “Алтенбургъ” [Н.Амл., № 16, 1793]); Altmark – Алтмаркъ (“Изъ Алтмарка отъ 2 Генваря.” [МВ, 36, 1775]); Altdorf – Альтдорфъ (“Альтдорфъ. Верхняя Австрія.” [Руб., ч.1, с.31]).

Кроме того, зафиксированы немногочисленные случаи дефисного написания топонимов с формантами *Alt-*, *Ost-* и факты перевода топоэлементов *Neu-*, *Alt-*, например.: *Ostfriesland* – Остъ-Фризландія // Княжество Ост-Фрисландское // область Ост-Фрисландская (“...городъ въ Остъ-Фризландіи...” [Рот., с.120], “...въ Княжествѣ Ост-Фрисландскомъ” [Сл.Лад.Ж.Б., ч.5], “...крѣпость...въ Княжествѣ Ост-Фрисландскомъ...” [Сл.Лад.Ж.Б., ч.4]); *Altstargard* – Альт-Старгардъ (“Альт-Старгардъ...городокъ съ замкомъ...” [Сл.Лад.Ж.Б., ч.4]); *Altranstadt* – Альтъ-Ранитатъ (“...въ Альтъ-Ранитатѣ трактатъ приведенъ къ окончанію...” [С.Пуф., ч.2, с.191]), *Neubrandenburg* – новой Бранденбургъ (“...по семь новой Бранденбурга, старой Штаргардъ...” [Введ., с.108]).

Далее необходимо остановиться на анализе немецких топонимов с уточняющим компонентом *Neuen-*, которые в отношении словообразовательной структуры также относятся к топонимическим сложениям с топоформантом *Neu-*, но не совсем идентичны им: элемент *-en* в составе топоосновы генетически представляет старую флексию дат. п., мн.ч. Русские субституты таких названий могли возникнуть в результате аррадикации немецкого топонимического форманта *Neuen-* на базе русского прилагательного *новый*, так как, по мнению Е.С. Отина, в топонимии в большинстве случаев приходится сталкиваться со структурной переделкой семантически неясных слов на базе привычных корневых элементов языка-реципиента – “радиксов” [9, с.141].: *Neuenkalen* – Невенкалень / Новенкалень (“Невенкалень или Новенкалень городокъ въ Германіи...” [Сл. Лад.Ж.Б., ч.3]); *Neuenstein* – Невенштейнъ (“Невенштейнъ...Германскій городокъ...” [Сл. Лад.Ж.Б., ч.3]); *Neuendamm* – Невен-Дамъ (“Невен-Дамъ...красивый городъ...” [Сл. Лад.Ж.Б., ч.3]). Это явление имело место во все периоды истории русской топонимии, потому что человек всегда сознательно или бессознательно ищет значение имени собственного, пытаясь его истолковать так, чтобы непонятное, чужезычное название стало понятным, в связи с чем оно становится богатым источником народной этимологии [6, с.110].

Определенные структурно-семантические изменения претерпели в новых условиях сложные гидронимы *Weimain*, *Schwarzelster* и *Rotmain*. Данные названия, состоящие из собственно топонимов *Main* и *Elster*, а также антонимических компонентов *Weiß-*, *Schwarz-* и определения

Rot-, передавались в руском языкѣ как составные гидронимы: *Weißtain* – Бѣлый Майнѣ (“Кулмбахъ, городъ лежитъ при Бѣломъ Майнѣ...” [Вс.земл., с.131], “...во Франконской землѣ, на рѣкѣ Бѣломъ Майнѣ...” [Рот., с.64]); *Schwarzelster* – Черный Эльстеръ (“...на берегу рѣки Чернаго Эльстера...” [Сл.Лад.Ж.Б., ч.5]); *Rotmain* – Красный Майнѣ (“...главный городъ при Красномъ Майнѣ...” [Вс.земл., с.131]). Таким образом, русские субституты приведенных онимов – результат частичной кальки, соединяющей транслитерацию собственно гидронимов и перевод уточняющих определений.

Иначе протекала адаптация сложного топонима *Schwarzwald*: *Schwarzwald* – Черный лѣсъ (“...городъ въ такъ называемомъ Черномъ лѣсѣ...” [Сл.Лад.Ж.Б., ч.1], “...истокъ ея въ такъ называемомъ Черномъ лѣсѣ...” [Сл.Лад.Ж.Б., ч.3], “...городъ...которои въ шварцвалдѣ или Черномъ лѣсу...” [Зем.кр., с.178], “...въ концѣ Черного лѣсу...” [Зем.кр., с.182], “Черный лѣсъ...великій Германскій лѣсъ въ Швабіи...” [Сл.Лад.Ж.Б., ч.5], “...городъ лежитъ...въ Черномъ лѣсѣ...” [Сл.Ланг., ч.3, с.269]). Из примеров видно, что этот оним осваивался в языке-реципиенте путем точного перевода частей названия. На процесс заимствования в данном случае могла повлиять сохранившаяся связь топонима с денотатом.

Субституты, переданные по правилам транслитерации и транскрипции, отмечаются лишь трижды: *Schwarzwald* – Шварцвальдъ // Шварцвальдъ // Швартцвальдъ (“...знатнѣіше мысы суть Шварцвальдъ...” [Баум., с.39], “...между которыми Шварцвальдъ...” [Баум., с.44], “...по полученіи...черезъ Шварцвальдъ помощи...” [С. Пуф., ч.2, с.186], “...отъ Французовъ черезъ Шварцвальдъ получили...” [С. Пуф., ч.2, с.187], “Швартцвальдъ, уѣздъ въ лѣсахъ Турингскихъ...” [Сл. Лад.Ж.Б., ч.5]).

Особо следует выделить группу сложений с сочинительной связью между компонентами. Это, как правило, названия административных единиц, возникшие в результате объединения существовавших ранее объектов административно-территориального деления. Отметим, что дефисное написание немецких топонимов при их адаптации в языке-реципиенте сохранялось. Однако в структурном отношении русские субституты, в отличие от своих иноязычных прототипов, представляли собой суффиксально-сложные названия: второй компонент хоронима претерпевал в “чужой” языковой среде славянское суффиксальное (-ск-) дооформление: *Braunschweig-Lüneburg* – Княжество Брауншвейгъ-Льнебургское // Герцогство Брауншвейгъ-Линбургское (“...городъ Княжества Брауншвейгъ-Льнебургского.” [Рот., с.178], “...городъ въ Герцогствѣ Брауншвейгъ-Линбургскомъ...” [Сл. Лад.Ж.Б., ч.3], “Герцогство Брауншвейгъ-Линбургское съ городомъ...” [Баум., с.53]); *Hessen-Kassel* – Ландграфство Гессен-Кас-

селское // Гессенъ-Касельское (“...округа въ Ландграфствѣ Гессен-Касселскомъ.” [Сл. Ланг., ч.2, с.247], “...городъ въ Ландграфствѣ Гессенъ-Касельскомъ...” [Сл. Лад.Ж.Б., ч.3]). Таким образом, проанализированные топонимы осваивались в языке-реципиенте по продуктивной для него словообразовательной модели “основа топонима + суффикс -ск”, трансформируясь в словосочетание адъективного типа, состоящего из сложного оттопонимического прилагательного и номенклатурного термина [4, с.36].

По-иному протекала структурная адаптация топонимических сложений, имеющих общую основную тополексемию. Противопоставление их в языке-источнике осуществлялось с помощью систематизирующих географических определений *Nieder-, Ober-*, образующих бинарную оппозицию нижний – верхний. Русские субтитуты таких названий в структурном отношении значительно отличались от своих немецких прототипов. Топонимы рассматриваемого типа в языке-реципиенте были представлены в виде двучленных субстантивных сочетаний, образованных путем частичного семантического освоения – перевода дифференцирующих определений *Nieder-, Ober-*: *Oberpfalz* // *Niederpfalz* – Верхній Пфальцъ / Фальцъ // нижній Фальцъ (“...пойдетъ черезъ...Верхній Пфальцъ...” [МВ, 3 94, 1784]), “...въ верхнемъ Фальцѣ...получили...выгоды...” [С. Пуф., ч.2, с.268], “...округа...въ нижнемъ Фальцѣ...” [Сл. Лад.Ж.Б., ч.2]); *Oberösterreich* // *Niederösterreich* – Верхняя Австрія // нижняя Австрія (“Въ нижней Австріи Вена...” [Клев., гл.2, с.43], “...причинило...въ Верхней Австріи...опустошенія...” [Зер. св., № 26, 1786]); *Oberlausitz* // *Niederlausitz* – нижняя Лузація // Верхняя Лузація (“...Верхняя Лузація 25 длины...” [Дор. геогр., с.20], “...при Шпрембергѣ въ нижней Лузаціи...” [Полит. ж., ч.3, 1790]). Из вышеизложенного следует, что форманты *Ober-, Nieder* – были хорошо известны в русском языке XVIII в. и легко выделялись в составе немецких топонимов, а их перевод свидетельствует о сложившейся традиции по отношению к хоронимам, содержащим подобные форманты. Наличие в русской топонимии аналогичных топонимических построений, представленных топонимами одного класса и одной территории, имеющих общее основное слово (ср.: Нижний Мамон – Верхний Мамон), облегчало в данном случае процесс структурного освоения, заменяя, по существу, первый компонент названия русским эквивалентом, входящим в состав аналогичной конструкции. Таким образом, сходство структурных и содержательных элементов в формах немецких и русских топонимов является одним из признаков типологической конвергентности немецкого и русского топонимикона.

Итак, при рассмотрении структурной адаптации сложных немецких топонимов на протяжении XVIII в. можно отметить стрем-

ление, с одной стороны, сохранить иноязычность, структурное своеобразие немецких топонимов и входящих в них топоформантов в полном фонетическом облике, не заменяя их соответствующими русскими элементами топонимической системы, а с другой стороны – подчинить немецкие географические названия русской топонимической системе.

Результаты исследования имеют теоретическое и практическое значение и могут быть использованы в практике преподавания исторической лексикологии немецкого и русского языков. Перспективным является дальнейшее рассмотрение особенностей адаптации немецких топонимов в русском языке более позднего периода.

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

1. Баум. – Бауманн Людвиг Адольф. Краткое начертание географии для начинающих Людвиг Адольф Бауманн, проректора Академии в Нейштате Бранденбургском Переведенное с немецкого на русский язык... печ. при Имп. Моск. Ун-те, 1775. – 159 с.
2. Введ. – Введение в географию, служащее ко изъяснению всех ландкарт земного шара с госуд. гербами, и описание сферы с толкованием оной... Изд. 2-е М., тип. Компании типографической, 1790. – 363 с.
3. Вс. земл. – Гакман Иоган Фридрих и Яковкин Илья Федорович. Всеобщее землеописание, изданное для народных училищ Российской империи... – Ч. 1-2 Спб, (тип. Брейткопфа), 1788-1795; Ч. 1. Европа, 1788. – 312 с.
4. Дем. – Демидов Никита Акинфиевич. Журнал путешествия его высочородия господина Статского советника Никиты Акинфиевича по иностранным государствам, с начала выезда его из Санкт-Петербурга 17 марта 1771 г. по возвращению в Россию. – М. тип. Ф. Гиппиуса, 1786. – 164 с.
5. Дор. геог. – Экспийи Жан Жозеф. Дорожная география, содержащая описание о всех в свете государствах, о их качестве, климате... – М., печ. при Имп. Моск. ун-те, 1765. – 423 с.
6. Зем. кр. – Гюбнер И. Земнаводнаго круга краткое описание из старья и новья географии. По вопросам и ответам чрез Ягана Гибнера собранное и на немецком диалекте в Лейпциге напечатанное... 1719, в апреле месяце.
7. Клев. – Клевещкий М. Я. Руководство к географии с употреблением земного шара и ландкарт. – Спб, 1773. – 138 с.
8. Кр. рук. – Краткое руководство къ географии. Въ пользу учащегося при гимназии юношества. – Спб, 1742. – 66 с.
9. МВ – Московские Ведомости. Унив. тип., 1756 – 1800.

10. Н. Атл. – Новый Атлас или Собрание карт всех частей земного шара, почерпнутый из разных сочинителей и напечатанный в Санктпетербурге для употребления юношества... в 1793 г. при Горном училище. – Спб, 1793.
11. Н.В.Г. – Новейшая всеобщая география, содержащая в себе пространное сведение о четырех частях света. Изданное. Во граде св. Петра. (тип. Сытина), 1793. – 234 с.
12. Новик. – Краткое Руководство в географии. – М. Унив. тип. Н. Новикова, 1781. – 128 с.
13. Полит. ж. – Политический журнал с показанием ученых и других вещей. – М., 1790. – Ч. 3-4.
14. Рот. – Рот Эберхард Рудольф. Достопамятное в Европе. То есть описание всего, что для любопытного смотрения света, также за нужду, или по случаю путешествующему. Перевел Сергей Волчков с немецкаго на российский. – Спб, 1747. – 278 с.
15. Руб. – Рубан, Василий Григорьевич. Всеобщий и совершенный гонец и путеуказатель, или полный повсеместный российский и повсюдный европейский дорожник... – Спб, 1791. Ч.1 – 209 с.; Ч.2 – 156 с.
16. Сл. Ланг. – Лангер К.Г. Полный географический лексикон, содержащий в себе по азбучному порядку подробное описание царств, областей, городов, епархий, герцогств, графств и маркграфств. Ч.1-5. – Спб, 1791.
17. С. Пуф. – Пуфендорф, Самуил. Самуила Пуфендорфа Введение в историю знатнейших европейских государств, с примечаниями и политическими рассуждениями, переведенное с немецкого Борисом Волковым. Ч.1-2. – Спб, 1767-1777.
18. Сл. Лад. Ж.Б. – Ладвок Ж.Б. Словарь географический, или описание царств, областей, городов, Епархий, герцогств, графств и маркграфств. – Спб, 1791. – Ч.1-5.
19. Спб – Санктпетербургские ведомости 1728 – 1800. – СПб, тип. Акад. наук, 1728 – 1780.
20. Фон. – Полное собрание сочинений Д.И.Фонъ Визина. Письма изъ Франци къ графу Петру Ивановичу Панину, въ Москву (1777 г.). – М., 1830. – Ч. 2. – 238 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Демьянов В.Г. Фонетико-морфологическая адаптация иноязычной лексики в русском языке XVII века. – М.: Наука, 1990. – 159 с.
2. Карпенко Ю.А. О синхронической топонимике // Принципы топонимики. – М.: Наука, 1976. – С.45–58.
3. Кузиков В.В. Топонимика немецкого языка. Учебное пособие. – Уфа, 1985. – 80 с.

4. Лопатин В.В. Словообразовательная структура названий населенных пунктов в современном русском языке // Ономастика и грамматика. – М.: Наука, 1981. – С.30–40.
5. Мозговой В.И. Освоение иноязычной топонимии в русском языке XVII в. (на материале “Вестей Курантов”): Дис. ... канд. филол. наук. – Донецк, 1981. – 260 с.
6. Мокиенко Б.М. Народная этимология географических названий // Русская речь. – 1974. – №1. – С.104–113.
7. Мурзаев Э.М. Основные направления топонимического исследования // Принципы топонимики. – М.: Наука, 1976. – С.23–34.
8. Никонов В.А. Пути топонимического исследования // Принципы топонимики. – М.: Наука, 1976. – С.58–87.
9. Отін Є.С. Різні типи патронімічного вирівнювання слів в апеллятивній та ономастичній лексиці // Избранные работы. – Донецк: Донеччина, 1997. – С.133 – 149.
10. Попов А.И. Основные принципы топонимического исследования // Принципы топонимики. – М.: Наука, 1976. – С.34–45.
11. Суперанская А.В. Имя и эпоха // Историческая ономастика. – М., 1977. – С.7–26.
12. Топоров В.Н. Некоторые соображения в связи с построением теоретической топономастики // Принципы топонимики. – М.: Наука, 1976. – С.3–23.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядаються особливості структурної адаптації складних німецьких топонімів у російській мові XVIII ст. Внаслідок проведеного дослідження встановлено найбільш продуктивні моделі їхнього засвоєння та визначено основні причини семантичних передач онімних компонентів, що були викликані як „прозораю” вмотивованістю географічних назв, так і типологічною конвергентністю топонімічних систем російської та німецької мов.

SUMMARY

The article deals with the composite German toponyms' peculiarities of the structural adaptation in the Russian language of the XVIII th century. The finding of the investigation are the establishment of the most productive models of their adapting and the determination of the reasons for the semantic transference of the onyms' components, which were caused by the preserved connection of the toponym and the denotat, and the typological convergence of the toponymic system of the contacting languages – Russian and German.

З.І. Бузінова
(Горловка)

УДК 81'373.21

ТРАНСОНИМИЗАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ ТИПА «ЭРГОНИМ → ОЙКОНИМ» В ТОПОНИМИИ ДОНБАССА

Для топонимии Донбасса, как и всей восточнославянской топонимии, характерно широкое и разноплановое взаимодействие онимических лексем разных классов. Это происходит вследствие контактного переноса собственных имен (далее – СИ), получившего название трансономизации. Наиболее продуктивные типы переноса наблюдаются в ойконимии (от «ойконим» – СИ любого поселения, в том числе городского типа [14, с. 89]).

Современная ойконимия Донбасса включает в свой состав единицы, «возникшие в различных исторических условиях и в самых разнообразных номинационных ситуациях в сравнительно сжатые сроки – начиная с XVIII в. Ее формирование и развитие характеризуется активными трансономизационными процессами (взаимодействие с антропонимией, микротопонимией, эргонимией, хрононимией)» [11, с. 86].

Наряду с ойконимией в онимии Донбасса параллельно функционирует мощная эргонимическая система (под «эргонимом» понимается в данном случае СИ промышленного или сельскохозяйственного объекта), состоящая преимущественно из русскоязычных названий. Довольно часто при образовании ойконимов эргонимы выступают в качестве производящих основ. Процессы эти обусловлены как причинами внеязыкового характера, так и внутриномастическими. Интерес в данном случае представляют те ономаσιологические связи и отношения, которые сопровождают этот переход из одного класса в другой.

Трансономизация, наряду с онимизацией апеллятивов, является одним из самых распространенных способов образования СИ. Среди публикаций, посвященных непосредственно исследованию ономаσιологической природы трансономизации, заслуживают внимания работы Н.В. Подольской, Е.С. Отина, Ю.А. Карпенко, К.В. Першиной, М.В. Яковенко [13; 8, 9; 4; 12; 19]. Определения трансономизации, данные в работах ономастов, близки. Н.В. Подольская в «Словаре русской ономастической терминологии» определяет данное ономаσιологическое явление как «переход онима одного разряда в другой» [14, с. 138]. Аналогичную дефиницию находим в монографии «Теория и методика ономастических исследований»: «Трансономизация – один из очень распространенных путей образования новых СИ всех разрядов посредством переноса известного имени в иной ономастический

класс» [16, с.46]. Следовательно, трансонимизация понимается как результат вторичной ономастической номинации.

Рассматривая трансонимизацию в ее отношении к деривации, многие исследователи ономастики [см. 15, с.243; 8, с.9; 9, с.196; 10, с.104; 19, с.77 и др.] отмечают, что контактный перенос СИ в топонимии при смежности объектов осуществляется с помощью метонимии. Здесь имеет место так называемая семантическая деривация онимов, следствием которой является переосмысление исходных СИ. При семантической трансонимизации переходы онимов разных классов осуществляются без каких-либо структурных переоформлений вновь созданных проприальных единиц. Однако многие СИ образуются от других онимов с помощью различных словообразовательных средств (суффиксации, префиксации, соположения, плюрализации). Ономатологи относят такие образования-проприативы к отонимной деривации [8, с.15] или связывают с двумя процессами, протекающими параллельно: трансонимизацией и применением различных способов словообразования [13, с.6].

В последнее время этот устоявшийся взгляд в ономастике на сущность трансонимизации стал подвергаться сомнению. По мнению Ю.А. Карпенко, «принятое в ономастике понятие трансонимизации является узким, поскольку имеет в виду семантический процесс, происходящий без изменений материальной формы производящего слова (семантическая трансонимизация). Но фактически... трансонимизация совершается всегда при образовании каждого нового собственного названия, поскольку любой оним создается на базе... другого онима. Такое широкое понимание приводит к идее грамматической (морфологической) трансонимизации, что реализуется, соответственно, уже разными словообразовательными способами» [4, с.37].

В настоящей работе с учетом изложенного выше под трансонимизацией понимается переход онима одного класса в другой, происходящий как без изменений материальной формы производящего СИ, так и с использованием словообразовательных средств (онимических формантов). Такая трактовка, на наш взгляд, позволяет рассматривать трансонимизацию как «типичный словообразовательный акт, т.е. относящийся к деривации, поскольку в каждом случае трансонимизации идет речь об образовании нового слова, нового названия, которого ранее не существовало» [4, с.35] (Ср. мысль М.В. Яковенко, которая в пределах межвидовой трансонимизации выделяет «чистую», или абсолютную трансонимизацию, осложненную деривацией» [19, с.47]).

Целью исследования является анализ трансонимизационных процессов типа «эргоним → ойконим» (далее – Э→О) в современной топонимии Донбасса. Выбор объекта исследования актуален, поскольку механизм трансонимизации еще недостаточно изучен. Изучение

явлений трансонимизации указанного типа позволит, во-первых, установить номинационные ситуации, в которых используются эргонимы при назывании населенных пунктов, во-вторых, выявить специфику протекания номинационных процессов в региональной топонимии на уровне связи Э→О и проследить основные тенденции их развития.

Названия предприятий по значимости для ойконимопроизводства занимают в топонимической системе Донбасса одно из ведущих мест. Ойконимией заимствуются не просто отдельные лексемы, а многие модели называния, действующие в эргонимии. Такое внедрение эргонимов в ойконимию объясняется тем, что «первые десятилетия XX века в Донбассе получает развитие новая по сравнению с традиционной форма обозначения места жительства и соответственно селения – через название предприятия, расположенного в пределах населенного пункта» (НП) [11, с.88].

Номинационные ситуации, в которых прибегают к эргонимии бывают двух типов:

1. Селение называется впервые в соответствии с названием предприятия: ш. *«Тамара»* → пос. ш. *«Тамара»* → пос. *Тамара* [Антр, Лгн]; ш. *им. Артема* → пос. ш. *им. Артема* → пгт *Артемово* [Ясн, Днц]; с/х *«Червоный прапор»* → пос. с/х *«Червоный прапор»* → пос. *Червоный прапор* [Крдн, Лгн]. В этом случае современные ойконимические формы – результат опущения элементов *шахта*, *совхоз* в исходных описательных конструкциях.

2. Селение переименовывается, новое название создается на базе эргонима, функционирующего в пределах НП: *Заячья Балка – Ульяновка* (< к/х *им. Ульянова*) [Крм, Днц], *Николаевка – Правдовка* (< к/х *«Правда»*) [Слсрб, Лгн].

Отмеченные номинационные ситуации тесно взаимосвязаны: во втором случае номинационный процесс протекает по той же содержательной формуле, что и в первом, минуя, однако, стадию описательного имени.

Рассмотрим непосредственно механизм образования ойконимов из эргонимов. В процессе наблюдений отмечены следующие явления:

1. Образованный ойконим сохраняют общеономастические особенности СИ, изменяется лишь его собственное микросистемное (ойконимическое) ономастическое значение. Здесь вышедший из употребления эргоним «порождает» ойконим: ш. *Виктория* → пос. *Виктория* [Шхт, Днц], к/х *Культура* → с. *Культура* [Стрб, Днц], ш. *Урало-Кавказ* → пгт *Урало-Кавказ* [Крдн, грс, Лгн] (основан в 1914 г. при строившейся шахте Урало-Кавказского акционерного общества), к/х *«Богатырь»* → с. *Богатырь* [Мрн, Днц] и др.

2. Ойконим, дублируя эргоним, употребляется параллельно: с/х *«Металлист»* → пос. *Металлист* [Амвр, Днц], с/х *«Спартак»* → с. *С-*

партак [Ясн, Днц], с/х «*Бахчевик*» → пос. с/х «*Бахчевик*» → с. *Бахчевик* [Тлмн, Днц], к/х «*Прогресс*» → с. *Прогресс* [Нвз, Днц], ш. *Кочегарка* → пос. ш. *Кочегарка* → пос. *Кочегарка* [Грл, грс, Днц], ш. «*Центросоюз*» → пос. *Центросоюз* [Сврл, грс, Лгн] (в 20-е гг. прошлого столетия группа шахт района подчинялась Центральному потребительскому союзу), с/х «*Приволье*» → с. *Приволье* [Трц, Лгн] (возникло в 1929 г. в связи с организацией совхоза «Приволье») и т.д. В данном случае вновь созданный абсолютный непереоформленный ойконим повторяет ранее сложившийся эргоним и в результате метонимического сдвига меняет свою предметно-номинативную соотнесенность и выполняет адресную функцию. Из содержательной же структуры производящего эргонима исключается свойство сообщать.

Рассмотренная разновидность перехода Э → О представляет собой продуктивный процесс, поскольку для номинации НП субъект внеязыкового окружения непосредственно переносил готовую модель – название эргонимной реалии. Предпочтительными оказываются модели, в которых актуализируются значения составляющих названия слов, в основном, обозначающих занятость населения. Такие ойконимные единицы структурно идентичны с эргонимами, так как при ойконимообразовании наблюдается не создание новой формы, а замена в уже готовой форме прежнего содержания новым.

3. Разговорный вариант эргонима мотивирует ойконим: ш. «*Солидарность*» → пос. ш. «*Солидарность*» (> *Солидарка*) → пос. *Солидарка* [Грл, грс, Днц], ш. «*Лесовская*» → пос. ш. «*Лесовская*» (> *Лесовка*) → пос. *Лесовка* [Слд, Днц], ш. «*Максимовская*» → пос. ш. «*Максимовская*» (> *Максимовка*) → пос. *Максимовка* [Антр, Лгн]. Во всех случаях производящие эргонимы вышли из употребления еще в 60 – 70-е годы прошлого столетия, созданные на их базе ойконимы функционируют и в настоящее время. Они возникли в результате усечения производящих основ с последующей суффиксацией (-к-), выделившись из стадии описательного имени.

Несколько выходит за рамки данного типа трансонимизации ойконим *Юнокоммунаровск* [Енк, грс, Днц], возникший на базе эргонима шахта *им. Юных коммунаров* (> *Юнком*) → пос. *Юнком* → г. *Юнокоммунаровск*. Данная онимообразовательная цепочка включает два ойконима – название поселка и название города. Производящий эргоним вначале претерпевает утрату комемориального компонента *имени* и вследствие лексикосемантического стяжения возникает разговорный аббревиурованный вариант *Юнком*, который на соответствующей стадии лексикализации становится общеупотребительным в данном социуме – в среде горняков. Постепенно разговорный вариант эргонима вытесняет его официальное именование, и эргоним в новом структурном облике начинает выполнять функцию ойконима, изменив при этом проприальное значение.

Название *Юнокоммунаровск* возникает в связи с получением поселком городского статуса. Оно создано по топонимической модели на основе генетивного сочетания *Юных коммунаров* путем сложения усеченной и полной основ составляющих слов и присоединения топорформанта *-овск* (ср.: *Новомосковск*, *Нижевартовск*, *Днепропетровск* и т.п.). В данном случае трансонимизационная цепочка выглядит следующим образом: г. *Юнокоммунаровск* < ш. «Юных коммунаров» > пос. *Юнком*.

Следует отметить, что возникновение ойконимов на базе разговорных вариантов эргонимов – малораспространенное явление в топонимии Донбасса, представляющее один из малопродуктивных типов трансонимизации. Однако нестандартная форма таких ойконимов не мешает им выполнять основную ономастическую функцию – называть и актуализировать единичное в процессе номинации и употребления онима.

4. Переход $\mathcal{E} \rightarrow \mathcal{O}$, в свою очередь, может сопровождаться процессом универбации – «сведением внешней синтагмы имени к внутренней» [14, с.152]. Эта контактная зависимость представлена такими онимообразованными цепочками: ш. *им. Димитрова* $\rightarrow$ пос. *ш. им. Димитрова* V г. *Димитров* [Крм, Днц], с/х *им. Дзержинского* $\rightarrow$ пос. *с/х им. Дзержинского* $\rightarrow$ пос. *Дзержинское* [Крлм, Днц], р. *им. Тельманова* $\rightarrow$ пос. *р. им. Тельманова* $\rightarrow$ пос. *Тельманово* $\rightarrow$ г. *Тельманово* [Днц]. В данном случае, с одной стороны, из многокомпонентного эргонима с комемориальной частью образуется однословный ойконим (ойконим по своей природе всегда стремится к структурно-смысловой «конденсации»); с другой, в ойконим переходит сам комемориальный компонент.

Можно предположить, что названия промежуточного типа ($\mathcal{E} \rightarrow \mathcal{O}_1 \rightarrow \mathcal{O}_2 - \mathcal{O}_1$ среднее звено) – пос. *ш. им. Димитрова*, пос. *р. им. Тельманова* и т.п. – не всегда имели место при переходе $\mathcal{E} \rightarrow \mathcal{O}$, однако их посредническая роль в процессе такого рода очевидна. Для ойконимов более позднего образования эти промежуточные ступени могли быть уже необязательными, так как благодаря сложившимся образцам (моделям), вступил в действие механизм «чересступенчатой» ойконимизации эргонима.

5. В процессе трансонимизации может возникать особая ее структурная разновидность, когда создание ойконима сопровождается незначительной переоформленностью. Происходит это за счет флексии (чаще всего ср.р.), изменяющей родовую принадлежность имени. Ср. названия НП на *-ое*: ш. «Белицкая» $\rightarrow$ пгт *Белицкое* [Дбр, Днц], ш. «Родинская» $\rightarrow$ пгт *Родинское* [Крм, Днц], ш. «Водянская» $\rightarrow$ пос. *Водянское* [Дбр, Днц], ш. «Контарная» $\rightarrow$ пос. *Контарное* [Шхт, Днц] и др.

Во флексиях *-ое*, характерных для ойконимов-субстантиватов, реже употребляющихся *-о*, *-ово*, в ойконимии ослабляется свойственное им общезыковое значение и приобретает новое – топонимическое. Эти флексии выполняют дифференцирующую функцию. Такого рода образования чаще встречаются среди НП Донецкой области. Названий на *-о*, *-ово* немного: к/х *им. Кирова* → с. *Кирово* [Арт, Днц], ш. *им. Энгельса* → пос. *Энгельсово* [Крл. грс, Лгн], пос. *Тельманово* → г. *Тельманово*. В последнем случае трансонимизация не предполагает топонимического сдвига, так как вторичная онимизация ойконима происходит за счет механического переноса уже готовой ойконимической формы.

Иногда образование ойконима сопровождается утратой эргонимообразующего форманта (для эргонимов практически не имеющих собственных маркеров их онимической принадлежности и находящихся аналог в основном в апеллятивах, пожалуй, лишь структура шахтных номинаций характеризуется наличием флексии *-ая*. Ср. приведенные выше эргонимы, а также названия *Наклонная*, *Вертикальная*, *Восточная*, *Северная* и т.д.): ш. *Суходольская* → г. *Суходольск* [Лгн] (город районного подчинения в 7 км от Краснодона. Название возникло вследствие переименования пос. Верхнедуданное, основанного в 50-х годах прошлого века в связи со строительством шахты «Суходольская»), ш. «*Новодружеская*» → г. *Новодружеск* [Лгн] (город районного подчинения, основан в 1965 году в связи со строительством шахты «Новодружеская»). Здесь имеет место тенденция к регулярности образования подобных названий, обусловленная топонимической традицией именования городов.

6. Результатом трансонимизации при переходе Э→О могут быть ойконимные формы множественного числа. Как показали наблюдения, такие случаи единичны, поскольку для ойконимопроизводства нетипично использование эргонимов, в основе которых лежат географические апеллятивы. Последние являются важнейшим источником образования ойконимной лексики, которая составляет основу топонимии и формирует ойконимную систему территории, особенно на начальном этапе ее становления, «когда происходит массовая топонимизация терминов в их „абсолютном” или аффиксально переоформленном состоянии» [7, с.5]. Среди них довольно многочисленную группу составляют названия НП с показателями грамматической формы множественного числа, у которых «флексии плюративности появились на апеллятивном уровне деривации как выполняющие сугубо терминологическую функцию» [17, с.61]. В эргонимии подобные образования включаются исключительно избирательно с целью актуализации номинационного признака в процессе номинирования эргообъекта. Ср. с/х «*Ставки*» пос. Ставки [Крлм, Днц]. Ср. также с/х «-

Самарские ставки» [Алдр, Днц], с/х *«Малые ставки»* [Слд, Днц], которые возникли вследствие перехода О→Э.

В первом случае основание поселка связано с организацией в послевоенные годы совхоза *«Ставки»*, центральная усадьба которого в настоящее время располагается в этом же поселке. Современный ойконим *Ставки* возник «в результате сокращения описательного именования *поселок совхоза «Ставки»* и одновременной ойконимизации эргонима, в основе которого лежит географический термин *ставок* – «небольшой пруд, искусственный водоем». Его выбор обусловлен рыбоводческим направлением хозяйства. Флексия множественного числа выполняет роль топоформанта, который в данном случае связан и с выражением реальной множественности» [11, с.90].

Географические термины *став*, *ставок* хорошо известны в славянском топонимическом ареале. Ср.: НП *Ставки* в Винницкой, Житомирской, Николаевской областях Украины, *Ставы* – в Киевской и Брестской областях Украины и Белоруссии [см. 11, с.90]. Плюрализация ойконимных форм наблюдается и при контактных переносах в ойконимию гидронимов. В подобных случаях – это «одно из проявлений тенденции к расподоблению тождественных структур названий предельных объектов, выступающей как своеобразный топонимический фактор» [9, с.198].

В нашем случае на этапе ойконимизации эргонима новый ойконим возникает без изменений материальной формы производящей основы и носит отражательный характер. Поэтому расподобление названий смежных объектов здесь не наблюдается. Как и в большинстве случаев, в подобной номинационной ситуации ойконим дублирует эргоним.

Таким образом, в процессе ойконимизации эргонимов, с одной стороны, проявляется тенденция к сближению (особенно в сельской местности) названий НП и главнейших производственно-хозяйственных объектов, к образованию структурно-унифицированных названий; обнаруживаются отдельные принципы номинации, способствующие обогащению топонимической системы региона. Рассмотренные ойконимы не противопоставляют, а объединяют ойконимию с эргонимией, способствуют выработке общеонимического фонда производящих лексем. С другой стороны, следует учитывать, что «топонимическая система является естественно сложившейся, имеющей длинную историю со всеми заложенными в ней тенденциями. Поэтому новое название должно вписываться в ранее сложившуюся топонимическую систему. В противном случае это название будет противоречить системе и изнутри разлагать ее» [5, с.10].

Нами рассмотрены лишь отдельные, наиболее распространенные в топонимии Донбасса явления трансонимизации, важные в осуще-

ствлении внутриономастических процессов. Анализ топонимического материала иных регионов, привлечение к исследованию данных из других топонимических систем позволит глубже осветить поставленные вопросы.

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

а) Области:

Днц – Донецкая, Лгн – Луганская

б) Районы / горсоветы:

Донецкая область

Алдр – Александровский, Амвр – Амвросиевский, Арт – Артемовский, Грл – Горловский горсовет, Дбр – Добропольский, Енк – Енакиевский горсовет, Кнст – Константиновский, Крлм – Краснолиманский, Крм – Красноармейский, Мрн – Марьинский, Нвз – Новоазовский, Слд – Селидовский, Стрб – Старобешевский, Тлмн – Тельмановский, Шхт – Шахтерский, Ясн – Ясиноватский.

Луганская область

Антр – г. Антрацит, Крдн – Краснодонский горсовет, Крл. грс – Краснолучский горсовет, Сврл – Свердловский горсовет, Слсрб – Славяносербский, Трц – Троицкий.

в) Другие сокращения:

Грс – городской совет, к/х – колхоз, НП – населенный пункт, пгт – поселок городского типа, р – рудник, с/х – совхоз, СИ – собственное имя, ш – шахта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адміністративно-територіальний поділ Донецької області. – Донецьк, 1979. – 165 с.
2. Історія міст і сіл Української РСР: у 26 томах / Редкол. П.Т. Тронько, (гол. ред.) та ін. – Донецька область / Ред. П.О. Пономарьов. – Київ, Українська Радянська Енциклопедія, 1970. – 941 с.
3. Історія міст і сіл Української РСР: у 26 томах / Ред. кол. П.Т. Тронько, (гол. ред.) та ін. – Ворошиловградська область / Ред. П.О. Пономарьов. – Київ, Українська Радянська Енциклопедія, 1970. – 870 с.
4. Карпенко Ю.О. Онімизація і трансонімизація як словотвірний акт // VI Республіканська ономастична конференція, 4–6 грудня 1990 р.: Тези доповідей і повідомлень. – Ч.1.: Теоретична та історична ономастика. – Одеса, 1990. – С.35–37.
5. Матвеев А.К. Топономастика и современность // Вопросы ономастики: Сб. науч. статей. – № 8–9. – Свердловск, 1974. – С.3–15.

6. Населенные пункты Донецкой области /список в административных границах на 1 января 1936 г. – Киев.: Изд-во ВУАН, 1936. – 379 с.
7. Отин Е.С. Ареалы славянских географических терминов в топонимии Подонья // Проблемы восточнославянской топонимии. – М.: Моск. филиал геогр. общ.-ва СССР, 1979. – С. 5-29.
8. Отин Е.С. Що таке топоніміка: вступна лекція до спецкурсу з лінгвістичного краєзнавства // Структура і функції ономастичних одиниць: Зб. наукових праць. – Донецьк: ДонДУ, 1992. – С.4–23.
9. Отин Е.С. Топонимическая метонимия (вид связи «гидроним – ойконим») // Избранные работы. – Донецк: Донецчина, 1997. – С. 195–208.
10. Першина К.В. До питання про фактори розвитку топонімічної системи // Структура і функції ономастичних одиниць: Зб. наукових праць. – Донецьк: ДонДУ, 1992. – С.102–105.
11. Першина К.В. Из истории ойконимов Донбасса // Восточноукраинский лингвистический сборник. – Донецк: ДонГУ, 1994. – Вып. 1. – С.86–91.
12. Першина К.В. Номинационные процессы в ойконимии Донбасса // Тезисы докладов вузовской конференции...: Филологические науки. – Донецк, 1995. – С.25.
13. Подольская Н.В. Восточнославянские топоосновы. – М.: Наука, 1983. – 127 с.
14. Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. – М.: Наука, 1988. – 192 с.
15. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. – М.: Наука, 1973. – 364 с.
16. Теория и методика ономастических исследований / Отв. ред. А.П. Непокупный. – М.: Наука, 1986. – 255 с.
17. Ткаченко Є.М. Форми зв'язку апелативної та ойконімічної лексики (в межах Слобожанщини) // Восточноукраинский лингвистический сборник. – Донецьк: Донецчина, 2002. – Вып. 8. С.58–65.
18. Українська РСР / Адміністративно-територіальний устрій на 1 січня 1987 р. – Київ: Гол. ред. Української радянської Енциклопедії, 1987. – 633 с.
19. Яковенко М.В. Абсолютная межвидовая трансонимизация // Восточноукраинский лингвистический сборник. – Донецк: Донецчина, 1996. – Вып 2. – С.74–83.

АНОТАЦІЯ

У запропонованій статті висвітлюються погляди деяких вчених на загальне явище в ономастиці – трансомінізація власних імен, а також досліджуються її механізми на матеріалі сучасних ергонімів і ойконімів Донба-

су. За результатами аналізу засвідчені номінаційні ситуації, в яких використовуються ергоніми в назвах населених пунктів, виявлена специфіка протікання номінаційних процесів у регіональній топоніміці на рівні зв'язку «ергонім – ойконім», джосліджені основні тенденції їх розвитку.

SUMMARY

The suggested article deals with the problem of transonymisation through the analysis of some scientists' views on the phenomenon. The mechanism of transonymisation is studied via the ergonymous and oikonymous patteknis which exist in the Donbass region. The results of the research show that nominative situations of ergonymous and oikonymous nomination are limited. The article specifies the peculiarities of nomination processes of the regional toponymy as to the correlation "ergonym – oikonym" and defines their basic tendencies.

*Н.Я. Іванишин
(Івано-Франківськ)*

УДК 811. 161. 2'371

ОКАЗІОНАЛІЗМИ – НОСІЇ ІМПЛІЦИТНОЇ ІНФОРМАЦІЇ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (НА МАТЕРІАЛІ ДРАМ МИКОЛИ КУЛІША, ІВАНА КОЧЕРГИ ТА ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ)

Комунікативно-функціональний підхід до вивчення мовних явищ, при розгляді якого особлива увага приділяється виявленню імпліцитної семантики лінгвоодиниць, спонукає до поглибленого дослідження okazіональних утворень.

Термін "оказіоналізм", запропонований у 1957 році Н.І. Фельдман [24, с. 283], отримав подальший розвиток у працях О.А. Земської, С.М. Караванського, Ю.Ф. Касіма, В.П. Ковальова, В.Т. Коломійця, О.Г. Ликова, В.В. Лопатіна, В.Ф. Маремпольського, Р.Ю. Наміткової, І.С. Улуханова, Е.І. Ханпіри, Т.К. Черторизької та ін.

Незважаючи на те, що авторські інновації неодноразово ставали об'єктом дослідження, їх лінгвістичний статус і досі чітко не окреслений. Найбільше уваги приділялося вивченню словотвірного аспекту в дослідженні індивідуальних новотворів. Так, деякі науковці в межах okazіоналізмів виділяли власне okazіональні (утворені з порушенням мовних норм) та потенційні слова (при творенні яких реалізуються закони словотвору) [7; 15; 18]. Інші ж [27; 28] такої диференціації не проводять на підставі використання обох груп слів зі стилістичною метою.

Немає однаковості й щодо вибору терміна. Так, більшість російських мовознавців схильні номінувати ці лексеми як *оказіоналізми*, або *оказіональні слова*. Українські ж дослідники використовують назви “авторські” та “індивідуальні новотвори” (В.Ф. Маремпольський), “художні *оказіоналізми*” (В.П. Ковальов), “*оказіональні слова*” (Г.М. Вокальчук).

Словник “Українська мова. Енциклопедія” визначає *оказіоналізм* як “незвичне, здебільшого експресивно-забарвлене слово, утворене з порушенням законів словотворення чи мовної норми й існує лише в певному контексті, в якому воно виникло [26, с.400].

Услід за авторами видання “Русский язык: энциклопедия” ми де-термінуємо авторські новотвори як “мовні явища, що виникають під впливом контексту, ситуації мовленнєвого спілкування для здійснення актуального комунікативного завдання, для вираження необхідного в даному випадку смислу” [24, с.283].

Більшість лінгвістів звертають увагу на значення контексту для розуміння інновацій. Підкреслюється його особлива роль для розкриття значення *оказіонального* утворення, яке поза контекстом найчастіше втрачає свою самостійність і перетворюється в одиницю, що важко декодується, і навіть у неправомірне утворення [25, с.24]. Такому підходу протистойть точка зору О.Г. Ликова, який вказує, що “в типовому *оказіональному* слові, взятому самому по собі, його лексичне значення являє собою розгорнуте віяло можливостей, яке згортається контекстом. Тому роль контексту для життя *оказіонального* слова дуже велика, але не абсолютна” [16, с.75]. На думку В.В. Єлисеєвої, яка досліджує прагматичний аспект функціонування *оказіоналізмів*, “повноцінна реалізація інформації, що міститься в *оказіональній* лексичній одиниці, залежить від ряду умов, найзначнішою серед яких слід вважати контекст як сукупність мовних і позамовних факторів, що включають фонові знання й ситуації” [цит. за 25, с.25]. З таким трактуванням перекукується погляд іншого російського мовознавця І.П. Румлянського, який зазначає, що “нейтральна мова – не тільки фон, на якому сприймаються *оказіоналізми*, але й база, на основі якої вони виникають” [23, 117].

Серед широкого кола питань, пов’язаних із авторськими інноваціями, одне з актуальних – роль індивідуальних неологізмів у формуванні імпліцитної інформації в художньому тексті. Так, в основі *оказіональних* слів (як лексем тільки для певного випадку, що не претендують на подальшу загальноживаність) закладений принцип відсутності рекурентності, тому на “декодування авторських новотворів потрібні певні затрати розумової енергії” [23, с.118]. Чим оригінальніше авторське новоутворення, тобто чим менший ступінь передбачуваності його значення, тим більшою є його залежність від контексту, і, відповідно, більше

зусиль потрібно для його дешифрування [5, с.111]. А це, згідно з думкою авторів монографії "Імпліцитність у мові й мовленні" [1, с.29], дозволяє кваліфікувати тип переданої ним інформації як імпліцитний.

Метою нашого дослідження є розкриття функцій okazіоналізмів та прихованих відтінків значення, яких інновації набувають у драматургійному тексті. При цьому важливим є вирішення таких завдань:

- розкрити статус okazіонального слова як контекстуально зумовленого;
- дослідити та проаналізувати основні функції авторських неологізмів;
- виявити роль індивідуальних новотворів у експлікації прихованого смислу тексту.

Незважаючи на те, що авторські новотвори часто потрапляли в поле зору науковців, питання про їх роль у драматургійному тексті все ще залишається відкритим. Зауважимо: інші типи текстів з погляду використання в них лексичних інновацій досліджувалися як в українському, так і в зарубіжному мовознавстві. Так, Г.М. Вокальчук розглядає проблему okazіональної номінації осіб в українській поезії початку ХХ століття [2], В.В. Герман вивчає авторські неологізми в сучасній поезії [3], Л.П. Павленко акцентує на складних іменниках-okazіоналізмах в поетичному контексті [20], О.М. Дорофєєва описує індивідуальні інновації в газетно-журнальній комунікації [6], Т.Г. Юрченко аналізує новотвори у прозі (творчість П. Загребельного) [31], О.Г. Ревзіна та І.П. Румлянський звертають увагу на функціонування авторських лексем в поетичному дискурсі [22; 23].

Акцентуючи на таких вихідних категоріях драматургійного тексту, як самохарактеристика дійових осіб, сконденсованість сюжету, припускаємо, що включення авторських неологізмів сприяє приверненню уваги, орієнтації не лише на конкретного адресата, але й на всіх можливих учасників комунікації; формує образ персонажа, надає йому яскравого оцінного забарвлення, проектуєчи смислове розгортання тексту та прогнозуєчи розвиток сюжету.

Розглянемо сегмент:

Юркевич. Таратута! Ти звідки взявся? Та хіба ти не на фронті?

*Таратута. Ба, згадали! Я вже півроку вільний козак, ха-ха! Шофер, куродав і – гони монету. Життя – що нада! Ситий, п'яний і ніс у тютюні. Кожного дня **товарообман**, продаю гас, купляю масло, давлю собак, курей, гусей і все на світі. Мене так і звуть: Таратута – куряча смерть. Ха-ха-ха! Сьогодні тут, а за півгодини – шукай вітра в полі [12, с.376].*

У комунікативній площині сегмента відображено сутність водія, прихильника революції та комуніста Таратути. Домінантними у тексті виступають okazіоналізми товарообман та куродав, які окреслюють

образ головного героя, виявляючи суто негативні риси та відводячи йому тим самим визначене місце в образній системі драми.

Використання індивідуально-авторських новотворів, що характеризуються багатим інформаційним потенціалом, зумовленим “розширенням структурно-семантичних можливостей мовних одиниць” [23, с. 113], у репліці Таратуги зумовлено насамперед їх доцільністю у конкретній ситуації спілкування як найбільш адекватних засобів реалізації комунікативних стратегій автора. Адже, зважаючи на той факт, що драматургійний текст характеризується подвійною адресацією та організовується драматургом одночасно на двох рівнях: між персонажами (внутрішньотекстова комунікація) і між автором та читачем (затекстова комунікація), перший з яких фіктивний і служить для реалізації авторських інтенцій на другому [14, с. 57], цілком закономірним є припущення, що згадані інновації є комунікативно-прагматичними домінантами, передають ілюкції автора, тобто є засобами емоційного впливу на читача, що спричинено їх особливими виражально-зображальними можливостями, незвичайністю, новизною, незвичністю для сприйняття.

Експресивна функція окаяніалізму поєднується з оцінною, якщо метою відправника повідомлення є привернення уваги до своєї особи. Авторські новотвори мають більший обсяг інформації, ніж кодифіковані слова, й інформативність їх тим більша, чим несподіваніше поєднання словотворчих елементів. Так, лексема *куродав* (*семи кури + давити*) уведена в репліку “*давлю собак, курей, гусей і все на світі*” припускає асоціації знищення, жорстокості, нещадності, а з підсиленням “*Сьогодні тут, а за півгодини – шукай вітра в полі*” – уникнення відповідальності, безкарності, вседозволеності, зумовлених неспокійним часом. У контексті *куродав* прирівнюється до “*винищувач не лише курей*”, а й “*усього живого*”, що постає на шляху дійової особи. Можливою імплікацією з “*Мене так і звуть: Таратуга – куряча смерть*”, є Таратуга – “*той, що несе смерть усьому живому, руйнівник, загроза, злочинець, який уникає заслуженого покарання*”. Звідси: індивідуально-авторське новоутворення вміщує латентні семи, що характеризують образ персонажа, надають йому негативного аксіологічного виміру.

Окаяніалізм “*товарообман*” вдало підкреслює ще одну рису дійової особи – здатність до обману у певних ситуаціях, завдяки чому життя Таратуги характеризується висловом: “*Життя – що нада! Ситий, п’яний і ніс у тютюні*”.

Отже, авторські неологізми *товарообман* та *куродав* виступають маркерами виявлення сутності Таратуги, дають цілісне уявлення про дійову особу, а також сприяють семантичному розширенню меж образу. Виступаючи засобом самохарактеристики, художні окаяніалізми виконують атракційну функцію, привертаючи увагу до відправника повідомлення,

наголошуючи на моментах, важливих для правильної інтерпретації та декодування як окремого мікросегмента, так і всього тексту.

Авторські інновації характеризуються здатністю створювати виразний художній ефект, підкреслювати певні смислові відтінки, акцентувати на параметрах, необхідних для реалізації комунікативних потреб мовця. Розглянемо приклад:

Мокій

– *На висоті інтернаціональної культури – перший повстаєш проти цього ти, папо, засновуючи у нас на Холодній Горі замість українського лікнепу якогось інститутика старих класних дам, за програмою: на гаре гусі тагочуть, пад гарой сабакі гафкають, та вигадуючи електричну мухобійку, од якої не меншає у нас мух навіть і зимою*

Мазайло

Дайте мені слова!.. Слова! Води!.. Води!..

Мазайлиха налила і дала йому води. Поки він пив, т ь о т я увірвала Мокієву промову. Задиחנו:

– *Годі!.. Годі!.. І скажи нарешті, Моко, Моко, Моко, невже ти не руська людина?*

Мокій

– *Я. – українець. [...]*

Мазайло, випивши води

– *Українцями зуться ті, хто вчить нещасних службовців так званої української мови. Не малоруської і не тарасошевченківської, а української – і це наша малоросійська трагедія... [13, с.138-139].*

Художній okazіоналізм *інститутик* (утворюється шляхом поєднання кодифікованого *інститут* + суфікс зменшеності *–ик–*, що надає новотвору дещо іронічного, з семою зневаги забарвлення) є маркером виявлення інтенцій мовця (*Мокія*) – образити співрозмовника (*Мазайла*, який найняв учительку для навчання російської мови), оскільки позиція останнього стосовно поглядів на все українське не збігається зі ставленням відправника повідомлення. Незвичність авторської інновації спричиняє неадекватну реакцію адресата, яка є важливим чинником, що стимулює його подальші дії.

Вміщуючи імпліцитні семи “*неважливе*”, “*те, що не варте уваги*”, “*смішне*”, “*те, що не приносить користі*”, новоутворення *інститутик* сприяє реалізації ілокуцій мовця (*Мокія*): намагання, з одного боку, образити адресата (*Мазайла*), з іншого – повернути його на свій бік.

Перша репліка *Мокія* характеризується впливом одночасно на двох реципієнтів, один з яких експліцитний (*Мазайло*), інший же – імпліцитний (*тьотя Мотя*), на якого також спрямовані ілокутивні дії відправника інформації. Для обох використання okazіоналізму є стимулом для участі в комунікації, оскільки введення нового слова “примушує” слу-

хача задуматись над його можливими значеннями, вводючи тим самим сприймачів у когнітивний простір широкого контексту; спонукає до розгортання конфлікту як на рівні окремо взятого сегмента, так і всього тексту, що підпорядковується загальній ідеї суперечки про українізацію та русифікацію.

Мовець (Мокій) передбачає, що адресати (*тьоття Мотя і Мазайло*) здатні дешифрувати приховану семантику актуалізованої лінгвоодиниці, однак для адекватної рецепції наводить паралель сказаному – порівняння з “непотрібним” винаходом батька. Оказіональне слово *інститутик*, корелюючи з наведеним з ним в одному ряду словосполученням “*електрична мухобійка*”, “перетягає” на себе властиві йому негативні контекстуальні характеристики: “*те, що не приносить ніякої користі*”, “*те, що нікому не потрібне*”.

Реципієнти декодують прихований зміст, закладений в авторській лінгвоодиниці (про що свідчать їх наступні репліки), однак намагаються повернути інтерпретацію поняття в бажане для них русло. Наслідком комунікативної інтеракції стає відхід від початкових позицій мовця та повернення діалогу в напрямі актуалізації вихідних для нього положень, епіцентром яких виступає репліка “*Я – українець*”. Вона виявляється стимулом для виникнення цілої низки суперечливих тлумачень лексики “*українець*”, модифікованої адресатами з метою залучення Мокія до сприйняття характерної для них рецепції світу.

Асертив “*Я – українець*”, що відображає сутність головного героя, розрахований на подальше засудження останнього учасниками комунікації та викликає появу негативних аксіологічних вимірів концепту “*українець*” аж до визначення його як “*малоросійської трагедії*” в інтерпретації Мазайла. Наведене поняття (*українець*) виступає як ключове, релевантне в структурі драматургічного тексту, оскільки є відправною точкою для характеристики та самохарактеристики дійових осіб.

Подальше розгортання сюжету базується на дихотомії *українська – тарасошевченківська* (утворений від імені *Тарас Шевченко*, що припускає асоціації “національний”, “той, що притаманний Україні”, “український”) та *малоросійська мови*, при явному домінуванні останньої – протиставленні, що, вкладене в уста *Мазайла*, набуває комічного забарвлення, сприяє інформаційному розширенню образу персонажа завдяки наявності бази пресупозиційно маркованих даних, які кваліфікують головну дійову особу як носія ознак, що визначаються знаком, “-” надають їй прихованих сем: “*та, що безграмотна*”, “*та, що страждає від комплексу неповноцінності*”, “*та, що відрікається від свого*” тощо.

Надаючи висловленню експресивного забарвлення, оказіональне слово підвищує творчу активність сприймача інформації для декодування одержаного оригінального повідомлення, “підвищує ступінь його комунікативної ефективності” [23, с. 111].

Розглянемо приклад:

О. (входить). Ти сумуєш?

В. Зітхає (нервово йде до стола й щось записує). Та-а-ак... (Задумується). Я бачив зараз двох дітей. Хлопчик, років восьми, сидить, а на його колінах, скорчившись, лежить дівчинка років п'яти. Ні одного руху... Якесь скам'янілість... Щось світове... Ніби якесь прокляття, камінь, що ліг на його душу.

В. Можє, ти їсти хочеш? Ти не обідав сьогодні. [...]

О. ... Ти розумієш, щось світове в них. Я завтра ж приймусь за картину.

В. А у нас була Софія.

О. О, колись я міг сказати те, що сказали мені ці діти... Я ніяк не знайду киталту для своєї думки, **напівдумки, напівпочуття** (Пауза). Тебе не цікавить все це?... Ні?

В. Ці-ка-вить. Софія говорила, що ти їй дуже вподобався, твоя "Любов" [19, с.271].

Епіцентром семантичного розгортання у наведеному текстовому сегменті виступають індивідуальні неологізми **напівдумки** та **напівпочуття**, що з надзвичайною яскравістю, високою впливовою силою сприяють оприявленню авторських комунікативних настанов.

Те, що мовець (**О.**) використовує okazіоналізми, має винятково важливе значення. Адже виявлення його прагматичних ілокуцій можливе і за умови використання узуальних засобів. Вибір нового слова мотивується специфікою реалізації комунікативних стратегій мовця (**О.**), підпорядкованих впливу на співрозмовника (**В.**). Іntenції відправника інформації (**О.**) полягають у:

- прагненні виявити за допомогою самохарактеристики свою сутність, свій душевний стан з проекцією на подальший розвиток дії;
- приверненні уваги як до предмета розмови, так і до своєї особи;
- намаганні викликати адекватний відгук у реципієнта (**В.**);
- одержанні інформації про схвалення або, навпаки, неприйняття слухачем (**В.**) своєї позиції.

Однак у останніх трьох випадках спостерігаємо явище комунікативного провалу: спроба мовця викликати реакцію з боку адресата не увінчується успіхом, оскільки останній (**В.**) неадекватно реагує на спроби адресанта продовжити інтеракцію і намагається щоразу змінити тему розмови (маркерами чого виступають вставне слово *можє* та частка *А*), виявляючи свою незацікавленість, яка, проте "ву-алюється" графічно модифікованою лексемою *ці-ка-вить*, що повинна сприяти переконанню співрозмовника у відвертості. Позавербальним тлом ситуації, що прояснює комунікативний збій, є холодні стосунки головних дійових осіб, згасаючі почуття та нерозуміння, різні сфери інтересів.

Семантично релевантною в структурі сегмента є, таким чином, лише одна інтенція відправника інформації (О.) – виявити свою сутність, свій душевний стан, – яка великою мірою зорієнтована як на безпосереднього реципієнта (В.), так і на читача, що зумовлено самою специфікою драматургічного тексту.

Інновації *напівдумки* та *напівпочуття*, використані головним героєм для відображення свого психічного стану, містять на імпліцитному рівні семи *“незадоволення собою”*, *“втрата вміння уповні виявляти свої думки, почуття”*, *“втрата певних якостей, що були властиві особі раніше”*, *“неповноцінність персонажа як художника”*, а також *“критичне ставлення до своїх можливостей”*, *“намагання знайти відповідь на актуальні питання”*. Згадані новотвори модифікуються та знаходять свій найповніший вияв лише у контексті, який є необхідною умовою виникнення і єдиним середовищем побутування okazіоналізмів.

Літературні неологізми служать для аксіологічної самохарактеристики дійової особи (за допомогою наведених латентних семій приписуються негативні оцінні параметри – характеристики, що спростовуються у процесі розвитку сюжету), а також є важливими засобами образотворення, що проектує інформаційне наповнення тексту, дає відправні точки для його інтерпретації під певним кутом зору.

Отже, образність okazіональних лексем є своєрідним каталізатором для виявлення різних типів мовної інформації, важливе місце серед яких займає імпліцитна.

Авторські інновації використовуються за потреби назвати те, що не має еквівалента в мові, через прагнення до більшої виразності, до впливу на почуття і погляди адресата. Той факт, що okazіоналізм покликаний номінувати явище, яке не має адекватного вияву в узусі, дозволяє припустити, що для декодування індивідуального новотвору необхідні додаткові розумові зусилля слухача, а звідси – можливість трактування переданої ним інформації як імпліцитної.

Отже, okazіональні утворення в структурі драматургічного тексту є носіями нової, імпліцитної інформації. Вони служать для аксіологічної самохарактеристики дійової особи, є важливими засобами образотворення, що проектує семантичне наповнення тексту, дає відправні точки для його інтерпретації у визначеному ракурсі; надають висловленню експресивного характеру, підвищуючи тим самим креативну активність комунікантів для декодування латентного повідомлення. Лінгвістичний контекст набуває винятково важливого значення для інтерпретації okazіональних утворень, оскільки лексичні інновації не є семантично прозорими, для їх декодування потрібен як окремий сегмент, так і цілий текст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Борисова Є.Г. Имплицинтная информация в лексике // Имплицинтность в языке и речи. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С.30-42.
2. Вокальчук Г.М. Михайль Семенко: «Я хочу кожний день все слів нових» // Українська мова. – 2002. – № 2. – С.92-100.
3. Герман В.В. Індивідуально-авторські неологізми (оказіоналізми) в сучасній поезії (60-90-ті роки): Автореферат дис. ... канд. філол. наук. – К., 1999. – 21с.
4. Грайс Г.П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. – М., 1985.
5. Детярь І.Г. О функции окказионализмов в художественном тексте // Коммуникативная и поэтическая функции художественного текста: Сб. статей. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. –168с. – С.108-112.
6. Дорофеева О.М. Оказіональне слово в сучасній російськомовній газетно-журнальній комунікації: Автореферат дис. ... канд. філол. наук. – К., 2003.
7. Земская Е.А. Словообразование как деятельность. – М., 1992. –375с.
8. Караванський С. Оказіоналізми, або слова-унікуми // Українська мова та література. – 2001. – №16. – С.11.
9. Касім Ю.Ф. Про деякі специфічні прийоми утворення оказіоналізмів в українській радянській гумористиці // Українське мовознавство: Міжвуз. наук. зб. – Київ, 1973. – Вип. 1. – С.88-93.
10. Ковальов В.П. Словотвір художніх неологізмів // Укр. мова і літ. в школі. – 1983. – № 6. – С. 25-28.
11. Коломієць В.Т. Збагачення мови новими словами // Рідне слово. – К.: Наук. думка, 1974. – №9. – С.10-17.
12. Кочерга І. Твори. – К.: Молодь, 1976. – 424с.
13. Куліш М.Г. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1. – 509с.
14. Лагутин В.И. Проблемы анализа художественного диалога (к прагмалингвистической теории драмы). – Кишинев: ШТИИИЦА, 1991. – 97с.
15. Лопатин В.В. Рождение слова. Неологизмы и окказиональные образования. – М., 1973.
16. Лыков А.Г. Окказиональное слово как лексическая единица речи // Филологические науки. – 1971. – №5. – С.70-81.
17. Маремпольський В.Ф. Словотвір індивідуальних дієслівних неологізмів як засобу стилістичного оновлення мови української радянської поезії 60-70-х рр. // Студії з мовознавства. – К., 1975 – С.246-247.
18. Намиткова Р.Ю. Функции и структура авторских неологизмов-сложных прилагательных в советской поэзии // Очерки по лексике и фразеологии. – Ростов-на-Дону, 1976. – С.42-48.

19. Олесь О. Твори: В 2т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: Драматичні твори. Проза. Переклади. – 683с.
20. Павленко Л.П. Складні іменники-оказіоналізми в поетичному контексті // Укр. мова і літ. в школі. – 1983. – №8. – С.33-35.
21. Ребрій О.В. Оказіоналізми в сучасній англійській мові (структурно-функціональний аналіз): Автореферат дис. ... канд. філол. наук. – Харків, 1997. – 18с.
22. Ревзина О.Г. Поэтика окказионального слова // Язык как творчество: Сб. статей. – М.: «ИРЯ РАН», 1996. – С.303-308.
23. Румлянский И.П. Функции окказиональных словосочетаний в поэтическом тексте // Коммуникативная и поэтическая функции художественного текста: Сб. статей. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. – С.112-119.
24. Русский язык: Энциклопедия / Под ред. Ю. Н. Караулова. – М.: Научное изд-во «Большая Российская энциклопедия», 2003. – 704с.
25. Тогоева С.И. Психолингвистические проблемы неологии. – Тверь: Тверский гос. ун-т, 2000. – 187с.
26. Українська мова. Енциклопедія. – К.: "Українська енциклопедія", 2000. – 752с.
27. Улуханов И.С. Окказиональные чистые способы словообразования в современном русском языке // Изв. АН. Сер. ЛиЯ. – 1992. – №1. – С. 54-62.
28. Фельдман Н.И. Окказиональные слова и лексикография // Вопросы языкознания. – 1957. – №4. – С.34-42.
29. Ханпира Э.И. Окказиональные элементы в современной речи // Стилистические исследования. – М., 1972.
30. Черторизька Т.К. Нові значення старих слів // Рідне слово. – К.: Наук. думка, 1974. – №9. – С.25-28.
31. Юрченко Т.Г. Оказіоналізми у творчості П. Загребельного: структурно-семантичний і стилістичний аспекти: Автореферат дис. ... канд. філол. наук. – К., 2003. – 15с.

АНОТАЦІЯ

У статті визначено лінгвістичний статус оказіоналізмів, розкрито їх функціональне навантаження в українських драматургічних текстах початку ХХ століття. З'ясовано, що авторські інновації є носіями додаткової, імпліцитної інформації. Вони служать для аксіологічної самохарактеристики дійової особи, є важливими засобами образотворення, що прогнозує семантичне розгортання тексту, дає відповідні точки для його декодування.

SUMMURY

The article deals with the problem of new formations in the dramatic text. The author's neologisms are the important lexical means, which can represent the implicit information in the text. The article highlights the functional loading of the literary neologisms and their connection with the implicit in the Ukrainian dramatic texts of the beginning of the XXth century.

*Д.В. Рафальський
(Харків)*

УДК 81.

**ПРОБЛЕМА КЛАСИФІКАЦІЇ МАРКЕРІВ ЯК СКЛАДОВА
ПИТАННЯ ВИВЧЕННЯ ПРИЧИННО-НАСЛІДКОВИХ
ВІДНОШЕНЬ У СКЛАДНИХ РЕЧЕННЯХ СУЧАСНОЇ
АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ**

Останнім часом проблема вивчення смислових відношень у складних реченнях сучасних мов світу набуває розвитку. Питання, що до цієї проблеми, у тому числі й класифікування маркерів відношень, привертають все більшу увагу мовознавців. Досвід досліджень, проведених у минулі роки, стає все більш цінним для сучасних лінгвістів, що вирішили вивчати смислові відношення на якісно новому рівні.

У цій статті подаємо результати аналізу рівня вивченості проблеми класифікації маркерів причинно-наслідкових відношень у складних реченнях сучасної англійської мови в працях вітчизняних та закордонних лінгвістів, граматичних довідниках.

В англійських граматичних довідниках відсутня достатня інформація про засоби вираження смислових відношень, як і про самі відношення, зокрема, існуючі у межах сурядного зв'язку. Особливо замало інформації міститься в навчальних посібниках для викладачів англійської мови та студентів філологічних факультетів, що не може не здивувати, бо питання логіко-семантичних зв'язків та їх маркерів є наріжним в опануванні таким аспектом граматики англійської мови, як синтаксис, а точніше – складне речення.

Неповна (навіть для навчальних цілей) інформація про смислові відношення, їх вербалізатори, семантичні можливості сполучників міститься в граматиках М.А. Ганшиної і Н.М. Василевської [2], Е.М. Гордон і І.П. Крилової [3], Р.А. Клоуз [8]. Ледь представлені смислові відношення (в тому числі і причинно-наслідкові),

характеристики різних сполучників і сполучникових слів в граматиці Н.А. Кобріної, Е.А. Корнієвої і ін. [9], хоча в цьому посібнику є згадка про відносну синонімію сурядних і підрядних сполучників, що передають одні і ті ж смислові відношення [9, с.95]. У більш вигідному світі постає матеріал навчального посібника В.Л. Каушанської, Р.Л. Ковнер та ін. [7]. Тут не тільки говориться про причинно-наслідкові відношення в рамках сурядного зв'язку, наводиться перелік причинних і наслідкових сполучників, сполучникових прислівників (*for, therefore, so, consequently, hence, accordingly* – в розділі, присвяченому складносурядному реченню [7, с. 225], а також *as, because, since, for fear (that), on the ground that, for the reason that* – в розділі, присвяченому додатковим пропозиціям зі значенням причини [7, с. 237], і *so that, so ... that, such ... that* – в розділі, присвяченому додатковим пропозиціям зі значенням наслідку [7, с.238], що передають ці відношення, але й робиться спроба розкрити семантику сполучників першої, другої й третьої груп. Особливо зупиняються автори посібника на сурядному сполучнику *for* і випадках, коли значення цього сполучника є близьким до значення сполучника *because*, що традиційно належить до підрядних. В.Л. Каушанська та ін. роблять висновки, що подібне явище спостерігається при введенні сполучником *for* частини пропозиції, в якій повідомляється про причину дії, відображеної попередньою частиною. У цьому випадку звичайно використовується сполучник *because*. Сполучник *for* однак не попадає в число підрядних, оскільки зв'язок між частиною, що вводить він, і другою частиною пропозиції, далекий від тісного: йде констатація певного факту, і потім як подальше міркування додається інше твердження з причинним значенням. Однак про здатність сполучників: єднального *and*, розділового *or* виражати причинно-наслідкові відношення в посібнику лише згадується [7, с. 241].

ГраMATика В.Н. Жігadlo, І.П. Іванової, Л.Л. Іофік [6] розглядає питання синтаксичного і семантичного вживання сполучників. Автори виділяють наступні різновиди складносурядного речення залежно від значення сполучників, що з'єднують частини складної пропозиції: єднальне, розділове, протиставне і причинно-наслідкове. У межах названих різновидів складносурядного речення, що відображають різноманітні явища реальної дійсності, виявляють велику кількість відтінків відношень [6, с.305]. У праці дається перелік відтінків відношень, що відображаються сполучниковою сурядністю з сполучниками і сполучниковими прислівниками, розглядаються деякі особливості складної безсполучникової пропозиції, в якій також діють причинно-наслідкові відношення, приділяється увага синтаксичним зв'язкам між самостійними пропозиціями. Окремий розділ у посібнику присвячений схожості відношень між частинами складнопідрядного

двоскладного речення з відношеннями між частинами складносурядного речення, що, на думку авторів, є основою для переосмислювання деяких підрядних сполучників в сурядні [6, с.309].

Серед довідників граматики англійської мови, виданих за кордоном останнім часом [15, 16] варто відмітити «A Comprehensive Grammar of the English Language» за редакцією Р. Кверка і ін. [17]. Авторам вдалося створити посібник, в якому дається досить повний опис граматичної будови англійської мови на сучасному етапі її розвитку. Довідник містить багато інформації про причинно-наслідкові відношення, їх вербалізатори, семантичні можливості сполучників і сполучникової синонімії, в ньому наявний багатий ілюстративний матеріал.

Що ж до теоретичних праць, присвячених маркерам причинно-наслідкових відношень, то більшість вітчизняних лінгвістів [12, 5, 13, 4, 11, 10] розглядають лише окремі питання лінгвістичного вираження причинно-наслідкової залежності, або тільки способи мовного вираження причини або наслідку, причому, тільки на прикладі складнопідрядних речень, без докладного висвітлення проблеми сполучників.

Наприклад, А.В. Горін [4] досліджує семантику причинних сполучників сучасної англійської мови з точки зору характеристики їх лексичних і граматичних значень. Також в його праці аналізується вживання причинних сполучників залежно від порядку слідування частин складної пропозиції, що з'єднуються даним сполучником.

Ядро групи причинних сполучників, на думку А.В. Горіна, складають *for*, *because*, *since*, *as*. Описуючи характер відображення сполучником *for* взаємозв'язку між діями, що повідомляються, А.В. Горін доводить, що пропозиція з *for* не відноситься до присудка попередньої пропозиції, оскільки в ньому немає вказівки на причину дії, виражену цим присудком; пропозиція з *for* відноситься до всієї попередньої пропозиції, обґрунтовуючи висловлення, що міститься в ньому. Такий характер з'єднання частин складної пропозиції властивий тільки сурядності [4, с.6].

Сполучник *because* відрізняється, на думку автора, значною визначеністю у вираженні причинних відношень у пропозиції. Цьому сприяє лексична прозорість основної частини сполучника *cause* («причина»). Основним значенням *because*, як вважає А.В. Горін, є відображення таких відношень, при яких у пропозиції, що вводиться ним, міститься конкретна вказівка на причину дії, виражену підметом сполученої з ним пропозиції (так званої «головної пропозиції»). Тому пропозиція з *because* відноситься до підмета головної пропозиції, визначає його і сама є членом складнопідрядного речення – обставиною причини. Цю ж функцію виконують пропозиції, що вводяться іншими причинними сполучниками, за винятком *not that* [4, с.9].

Сполучнику *since*, вказує А.В. Горін, властивий зіставний характер вираження причинних відношень, заснованих на тимчасовій співвідносності дій, що зіставляються, причому попередня дія, внаслідок факту зіставлення, повідомляється і сприймається як природна причина подальшої дії [4, с.11].

Основним значенням сполучника *as* (коли він вживається як причинний сполучник) А.В. Горін визначає відображення таких відношень, при яких те, про що говориться в підрядному з *as*, вважається вже відомим, очевидним фактом, як природна причина дії, вираженої підметом головної пропозиції, внаслідок чого повідомлення причини має пояснювальний характер. А.В. Горін робить висновки, що наявність пояснювального відтінку значення у сполучнику *as*, з одного боку, відрізняє цей сполучник від сполучників *because* та *since*, з іншого боку, зближує *as* зі сполучником *for*. Однак вчений робить уточнення, що сполучник *as* не синонімічний *for* [4, с.11].

Детально розглядає А.В. Горін і особливу групу причинних сполучників сучасної англійської мови, що складається зі сполучників, утворених (і що утворюються) з дієприкметників теперішнього часу перехідних дієслів і зі сполучень, що складаються з прийменника, іменника (рідше за інше повнозначне слово) як центральний стержневий елемент і сполучник *that*. Об'єднуючою ознакою цих сполучників А.В. Горін вважає вплив або, точніше, відповідність колишнього лексичного значення основного елемента сполучника (значення колишнього дієприкметника або іменника) характеру нового значення сполучника. Ця обставина позначається на характері причинно-наслідкового зв'язку, що виражається цими сполучниками: він суворо обмежується певними умовами, діє при наявності відомих обставин відповідно до колишнього лексичного значення дієприкметника або іменника.

Розвиток сполучників з дієприкметників теперішнього часу і з прийменникових сполучень з іменником як стержневий елемент відбувається через абстрагування лексичного значення їх основної частини – дієприкметника і іменника. Автор зазначає, що цей процес не у всіх цих сполучників досяг свого завершення. На думку А.В. Горіна, найбільш стертим колишнє лексичне значення основної частини сполучника спостерігається поки у сполучників дієприкметникового походження *seeing* і *considering*, тому, очевидно, що тут переосмислення зазнали окремі слова, а не сполучення слів [4, с.14].

Остаточного завершення абстрагування лексичного значення основного елемента сполучника не відбулося ще у сполучників, що утворюються з поєднання прийменника з іменником. Доказом цьому є вживання цих іменників в складі сполучень разом з означеним артиклем, а також зі сполучником *that*: *on the ground that*, *for the reason that*, etc [4, с.14].

У праці А.І. Шевельової [14] аналізується комунікативна і семантична структура складних каузальних речень зі сполучником *because*, з використанням виведення, в трудах зарубіжних лінгвістів Е. Крейзінгі, Р. Кверка і С. Грінбаума, М. Каца та ін. Вчені висловлюють припущення, що причинний сполучник *because* здатний передавати приєднувальні і навіть сурядні відносини. У таких випадках пропозиція, що вводить *because*, виражає повідомлення, що доповнює думку, висловлену в попередній пропозиції.

Зазначаючи, що межа між сурядністю і підрядністю не є абсолютною, Крейзінга наводить ряд пропозицій: в одних, на думку лінгвіста, *because* вживається в функції сурядного сполучника, в інших – як підрядний сполучник. Характер синтаксичних відношень, що виражаються цим сполучником, встановлюється за допомогою звернення до контексту [14, с. 145].

Крейзінга вважає, що *because* може застосовуватися як прислівник. Це також, упевнен дослідник, свідчить про сурядний характер цього сполучника.

М. Кац, розглядаючи питання, що стосуються смислової характеристики перформативного висловлювання, зупиняється на семантичному аналізі складних пропозицій зі сполучником *because*. Він вважає, що одночасно з вираженням причинних відношень, *because* може також передавати приєднувальні відношення між частинами складної пропозиції. Під приєднанням автор розуміє таке положення пропозицій, в якому складові частини пов'язані між собою відношеннями необов'язково причинного характеру. Відмічаючи особливості вживання таких пропозицій Кац вважає, що глибинні структури розглянутих конструкцій, що передають як причинні, так і не причинні відношення, ідентичні [14, с. 147].

Вказана особливість, пов'язана з вживанням *because* в конструкціях, що виражають відношення іншого порядку, ніж підрядні, ставить по-новому питання про диференціацію сурядності і підрядності в системі пропозицій, що аналізуються.

Проведений нами аналіз праць про природу маркерів причинно-наслідкових відношень, що діють в складних пропозиціях сучасної англійської мови, говорить про те, що ця тема вимагає додаткових досліджень, можливо із залученням ресурсів інших мов, наприклад, російської, де вже є наробітки з даної проблеми [1].

ЛІТЕРАТУРА

1. Всеволодова М.В., Виноградова Е.Н. Средства связи, участвующие в выражении причинно-следственных отношений, в рамках функционально-коммуникативного описания языка (корпус средств и актуальное членение) // Вестник МГУ. Сер. 9, «Филология». – 2001. – № 6. – С. 69-100с.

2. Ганшина М.А. Василевская Н.М. Практическая грамматика английского языка. – М.: «Высшая школа», 1964. – 548 с.
3. Гордон Е.М. Крылова И.П. Грамматика современного английского языка. Учеб. пособие для студентов институтов и фак-тов ин. яз. – М.: «Высшая школа», 1974. – 336 с.
4. Горин А.В. Причинные союзы современного английского языка. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1961.
5. Донецкая М.В. Сложноподчиненное предложение с обстоятельственным придаточным предложением причины в современном английском языке: Дис. ... канд. филол. наук. – М.: 1955.
6. Жигadlo В.Н., Иванова И.П. Иофик Л.Л. Современный английский язык (Теоретический курс грамматики), – М: Издат-во лит-ры на иностранных языках. 1956. – с.350.
7. Каушанская В.Л. Ковнер Р.Л. Грамматика англ. языка: Пособие для студентов пед. институтов. – Л.: Учпедгиз Ленинградское отделение, 1959. – 319 с.
8. Клоуз Р.А. Справочник по грамматике для изучающих английский язык: Пособие для учителя. – М.: Просвещение, 1979. – 352 с.
9. Кобрин Н.А., Корнеева Е.А., Осовская М.И., Гузеева К.А. Грамматика английского языка (синтаксис). – М.: Просвещение, 1986.
10. Лукина Н.Д. Обстоятельство причины, выраженное предложной конструкцией, и предложное дополнение с причинным оттенком значения в современном английском языке: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1964.
11. Осовская М.И. Развитие синонимии придаточных предложений времени и причины и соответствующих причастных оборотов в английском языке: Дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1963.
12. Черепанов А.М. Развитие придаточного предложения следствия в английском языке: Дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1947.
13. Четыркина В.Ф. Причинно-следственная связь в сложном предложении в современном английском языке. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1954.
14. Шевелева А.И. О коммуникативной и семантической структуре сложных каузальных предложений с союзом because// Вопросы грамматики английского языка. Сб. науч. трудов МГППИЯ им. М. Топеза – Вып. 110. – 1977 – С. 144-148.
15. A Comprehensive Grammar of the English Language. – London: Longman, 1999. – 1779 p.
16. Eastwood J. Oxford Guide to English Grammar. – London: Oxford University Press, 1994. – 450 p.
17. Longman Grammar of Spoken and Written English. – London: Longman, 1999. 1674 p.

АННОТАЦІЯ

Статья фокусируется на проблеме маркеров причинно-следственных отношений в английском языке. Эта проблема привлекает повышенное внимание исследователей, так как, соглашаясь, что подобные маркеры – сочинительные и подчинительные союзы – существуют, лингвисты не пришли еще к единому мнению относительно статуса и составляющих каждого класса маркеров.

Проведенное исследование подтвердило, что отличительные черты маркеров причинно-следственных отношений требуют дальнейшего изучения с использованием результатов работ, осуществленных российскими и украинскими лингвистами.

SUMMARY

The article focuses on the problem of markers of causal-consecutive relationships in the English language. The issue is still under discussion because, though agreeing on the existence of the markers – coordinate and subordinate conjunctions, linguists have not yet arrived at any unanimous opinion as to the status and constituents of each class of the markers.

The investigation has proved that distinguishing features of the markers of causal-consecutive relationships need to be further investigated taking into consideration results of studies conducted by Russian and Ukrainian linguists.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

В.В. Федоров
(Донецк)

УДК 82.

**ЗНАЧЕНИЕ ОТРИЦАТЕЛЬНОЙ ЦЕННОСТИ
У ПУШКИНА И ГОГОЛЯ
(«СКУПОЙ РЫЦАРЬ» И «МЕРТВЫЕ ДУШИ»)**

Поскольку мы рассматриваем поэта как субъект бытия, а не действительности, нам придется сделать краткое теоретическое введение.

По своей онтологической природе человек является сверхтелесным и, следовательно, сверхжизненным существом. Но так как в пространственно-временной действительности он может осуществлять себя только как субъект жизненного существования, то человеком он становится, а не рождается. Овладевая родным языком, человек тем самым овладевает языковой – низшей – формой человеческого бытия. Поэт – субъект, осуществляющий свое человеческое бытие в высшей – словесной форме. Поэзия – один из способов (не единственный) преодоления жизни: как формы существования, так и действительности, в которой она является актуальной.

Поэт – субъект превращенно-словесного бытия, т. е. высшего по типу, но недолжного (неправильного) по способу его осуществления. Притом превращение оказывается «двояким»: во-первых, поэт превращает себя в субъект языкового бытия. Во-вторых, субъект языкового бытия воображает и превращает себя в телесных (жизненных, органических) существ и их действительность. Фабульная действительность имманентна субъекту языкового бытия, а он – поэту, субъекту словесного бытия. Поэт, таким образом, осуществляет свое бытие как поэтический мир. Поэтический мир – не только место, не только сфера, в которой осуществляется жизненное событие, но, прежде всего, субъект бытия.

Превращенное бытие является конфликтным бытием. Поэт – субъект конфликтного бытия. Онтологическая интуиция влечет его к преодолению превращенности и осуществлению себя как субъекта непосредственно словесного бытия. Биологический инстинкт удерживает его в жизненной форме, поскольку преодоление превращенности практически означает смерть, то есть – преодоление жизни. Поэтический (эстетический) конфликт – конфликт между онтологическими тенденциями, переживаемыми поэтом.

Разрешается этот конфликт актом «обратного» превращения. Человек становится поэтом, начиная событие поэтического бытия. Это событие – «векторное», оно направлено на преодоление превращен-

ности, т.е. поетичности. Поэт превращает себя (в конечном счете) в такого фабульного персонажа, который испытывает потребность в такой ценности, которая, с одной стороны, отвечает человеческой норме, с другой – превышает жизнь, т.е. не может осуществляться телесными формами. Высшей человеческой ценностью, а вместе и абсолютно высшей, является любовь. Овладевая любовью как содержанием своего бытия, фабульный персонаж осуществляет акт обратного превращения, «выпрямляя» таким образом словесную форму, осуществляющую поэта: из превращенной она становится непосредственной, отпадает необходимость в жизненной форме бытия, поэтическое (превращенно-словесное) бытие завершается.

В своем «движении» к ситуации, в которой совершается акт обратного превращения, поэт переживает такие «приключения», которые он, возможно, хотел бы избежать, однако он не может себе этого позволить, так как все они необходимы и, как сказал бы М.М. Бахтин, «незаместимы».

Одной из таких фундаментальных трудностей, которые приходится пережить поэту, является онтологическое состояние: необходимость стать «антимиром» и преодолеть это состояние.

Здесь мы переходим к конкретной части нашей статьи.

«Скупой рыцарь»

Мы сказали, что исполнитель превращает себя в жизненно-прозаическое лицо (персонажа), которое в границах фабульной действительности может осуществляться как телесное («предчеловеческое») существо. Человеческого статуса он достигает в качестве воображающего, т.е. как тот, кто воображает себя в кого-либо и его онтологический контекст. Обычный способ достижения такого состояния – высказывание. Высказываясь о ком-либо, фабульный персонаж воображает себя в это лицо (существо, предмет, событие...) и его действительность, которая, таким образом, становится вторичной фабульной действительностью. Фабульный персонаж становится драматическим героем, и его бытие осуществляется в сфере бытия исполнителя.

В качестве драматического героя Барон становится субъектом языкового бытия. Вторичная фабульная действительность, в которую он себя воображает, является по своему онтологическому качеству противоположностью (антагонистом) первичной. Наиболее очевидным образом это проявляется в ценности того золота, которое копил Барон. Оно, в отличие от золота-денег Жида, является золотом-сокровищем. Его ценность состоит не в том, сколько жизненно нужных предметов можно на него купить, а в том, сколько слез, пота и крови пролито за него. Это золото и является той ценностью, которая как бы равномаштабна миру, сопоставима с ним:

Да! если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за все, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп – я захлебнулся б
В моих подвалах верных [1, с.296]

Золото-сокровище является «оборотнем» золота-денег. Отдавая в долг золото-деньги, Барон возвращает золото-сокровище. Ситуация возвращения долга чревата потом, слезами и даже кровью (Тибо). Они-то и являются той первичной ценностью, которая обеспечивает особенную (отрицательную) ценность золота-сокровища (и, соответственно, ее образуют). «Скупость» Барона объясняется не «патологией», а тем, что его золото нельзя тратить: оно – не условная ценность, не «всеобщий эквивалент», который можно обменять на любой товар (коня, шлем и пр.); оно ценно как «тяжеловесный представитель» «обманов, слез, молений и проклятий». Тот, кто владеет золотом, владеет всем тем, что это золото представляет. А оно представляет антагониста жизни – смерть. Поэтому оно является ценностью не тогда, когда, подобно деньгам, обращается в жизни, а тогда, когда «спит сном силы и покоя». Это спящее (мертвое) золото, лежащее в сундуках-гробах, находящихся в подвале-склепе.

Здесь нас ожидает вполне прозаическое недоумение: то свойство (сокровенность), которое Барон вообразил и «приписал» (присвоил) своему золоту, и существует в его воображении (а не в действительности)!? На это мы должны возразить следующим образом: Барон-драматический герой – онтологическая реальность, как и Барон-фабульный персонаж. Барон-драматический герой превращает себя в себя, в свое золото, в Альбера-вора, вдову, Тибо, дождливый день и проч. Как субъект языкового бытия оказывается даже более мощным – онтологически – субъектом, чем исполнитель, которого он вынуждает исполнять свою онтологическую волю. Сама осуществленность высказывания является свидетельством того, что Барон реально осуществляется как драматический герой. Следовательно, он реально влияет на исполнителя так, что осуществляющие его, исполнителя, языковые формы становятся такими, что, превращаясь, преобразуют первичную действительность во вторичную. Так, Альбер совершает свое «геройство» из скупости: он «взбесился» из-за поврежденного шлема, т. е. стал оборотнем рыцаря и в этом качестве победил Делоржа. Перевернутой является и действительность, в которую превращает себя Жид-драматический герой: в ней смерть хоронит жизнь:

Цвел юноша вечор, а нынче умер,
И вот его четыре старика
Несут на сгорбленных плечах в могилу.
Барон здоров. Бог даст – лет десять, двадцать
И двадцать пять и тридцать проживет он [1, с.290]

Барон – оборотень исполнителя. Будучи миром (точнее, антимиром), он тем самым является и его «правителем». Но как правитель он сохраняет то качество антагониста, которое он принимает, овладевая исполнителем. Он знает о своем оборотничестве:

Как некий демон, отселе [т.е., из подвала – В.Ф.] миром править... [1, с. 295]

То, что в жизненной действительности представляется «только» высказыванием, рассказом о том, что он делал и как поступал в прошлом, то в поэтическом мире, т.е. в сфере бытия Пушкина-поэта является бытием, направленным на достижение цели и достигающим ее. Барон овладевает бытием исполнителя как создателя первичной фабульной действительности и противостоит ему как создатель вторичной фабульной действительности, навязывает ему свою онтологическую волю. Как драматический герой Барон добивается желаемого результата: «*Я царствую!..*» [1, с. 297]: это восклицание – не результат самовнушения, а действительное состояние Барона, достигшего «царского» статуса. Кстати, об Альбере Барон говорит как о своем «державном» наследнике, а не о наследующем баронский титул, замок и шесть сундуков денег.

Однако в данной ситуации Барон не совершает акта обратного превращения, Пушкин не завершает своего поэтического бытия. Вместе с тем он совершает движение, которое, с одной стороны, необходимо для достижения власти, с другой – воспринимается как «убийственное» для золота-сокровища:

Есть люди, в убийстве находящие приятность.

Когда я ключ в замок влагаю, то же

Я чувствую, что чувствовать должны

Они, вонзая в жертву нож: приятно

И страшно вместе [1, с. 296-297].

Этот акт совершается в сцене вызова на поединок своего сына:

Иль уж не рыцарь я... [1, с. 304]

Здесь и происходит то, что предчувствовал Барон: выступают из недр земли все слезы, пот и кровь... Барон как вторичный фабульный персонаж «захлебывается», как первичный – «задыхается». Убийство «мертвого» золота – это своего рода «отрицание отрицания»,

Барон, занимая относительно «смертной» действительности (содержанием которой являются слезы, пот и кровь) позицию внаходимости, занимает тем самым внемсмертную позицию, антагонистическую той, которую занимает исполнитель, т.е. внежизненной. Таким образом, исполнитель оказывается в ситуации, в которой внежизненность и внемсмертность являются одинаково актуальными (осуществляясь друг через друга), и в этом состоянии становится исполнителем во второй из «Маленьких трагедий» – «Моцарте и Сальери».

«Мертвые души»

Исследуя «Мертвые души» под заявленным углом зрения (Гоголь – субъект поэтического бытия), мы, прежде всего, сталкиваемся с проблемой жанра. Автор настаивал на том, что «Мертвые души» – поэма, текст произведения обладал такими признаками, которые позволяли отнести произведение к авантюрному роману. Но Гоголь говорил о замысле, а читатель имел дело с результатом. Может быть, в этом причина расхождения мнений? Углубляясь в чтение, читатель довольно скоро замечал, что «мертвые души» проявляют такой смысл, претендуют на такую ценность, которая не может быть осуществлена таким типом высказывания, каким является авантюрный роман.

Мы полагаем, что Гоголь-поэт действительно ставил перед собой цель, которая обычно связывается (ассоциируется) с жанром поэмы. Поэма изображает целое народа, находящегося в ситуации опасности. Русский народ у Гоголя находится в состоянии опасности духовного вырождения, омертвения души. Однако свою цель он видел не в том, чтобы вернуть его в состояние духовного оживления, а в том, чтобы пережить ситуацию духовной смерти и воскресить народ как субъекта духовного бытия, т.е. сделать его душу бессмертной.

Если переложить это рассуждение на язык терминов, то получим следующую ситуацию: Гоголь-поэт превращает себя в повествователя, повествователя – в Чичикова, жизненно-прозаическое лицо, фабульного персонажа. Чичиков, воображая себя во вторичную фабульную действительность и ее персонажей, становится эпическим героем. Чичиков-эпический герой превращает себя в действительность, являющуюся оборотнем первичной, и сам он становится оборотнем повествователя.

Высказывание, осуществляемое повествователем «Мертвых душ», осуществляет Чичиков-эпического героя, антипода повествователя. Таким образом, читатель воспринимает высказывание, являющееся по своему типу авантюрным романом, однако, это высказывание – антипод, оборотень поэмы. Гоголь-поэт не «изображает», а в качестве поэта превращает себя в субъекта языкового бытия, которое и есть русский народ. Народ переживает стадию духовного омертвения, и эта стадия наступает вследствие овладения Чичиковым-эпическим героем повествователем и его «обращением» в свою противоположность. Противоположность живой души – мертвая душа.

Чичиков-эпический герой овладевает («оборачивает») повествователя, превращает себя во вторичную фабульную действительность, являющуюся оборотнем первичной, себя самого – во вторичного фабульного персонажа, скупающего умерших крепостных. Та действительность, в которую превращает себя Чичиков-эпический герой, бу-

дучи оборотнем действительности, в которой совершается событие жизни, является действительностью, в которой совершается событие смерти, т.е. инфернальной действительностью.

Скупая мертвых мужиков, Чичиков, в сущности, не позволяет умершим покинуть пределы ада. Овладевая ими, он превращается постепенно в субъекта, содержанием бытия которого является инфернальная действительность (ад как царство смерти). Представляясь чиновником, Чичиков характеризует себя как «незначущего червя мира сего». Перед нами, таким образом, знакомая формула, несколько измененная, открывающая перспективу Чичикову: из «червя» он должен стать «князем», если он скупит мертвые души.

Таким образом, «мертвые души» являются аналогом золота-сокровища: обладатель мертвых душ, как и обладатель золота-сокровища является властелином действительности, содержанием которой является смерть (событие смерти). Гоголь-поэт поставил перед собой цель воскресить Чичикова. Это может означать следующее: он как субъект превращенно-словесного бытия должен преодолеть Чичикова-черта (аналог Барона-демона), т.е. свое собственное «антипоэтическое» состояние. Но, в отличие от Пушкина-поэта, он этого не сделал.

Мы полагаем, что Гоголь-поэт не решился дать утвердиться Чичикову-эпическому герою в его отрицательном – онтологическом и ценностном состоянии. Тем самым он как бы отнял у себя возможность воскресить Чичикова, потому что он не дал ему «умереть»: Чичиков терпит поражение, вследствие того, что его покупки получили огласку. Но «еще не умрет – не воскреснет» (это евангельское изречение Гоголь цитирует в «Четырех письмах...»). Однако сказанное – лишь предположение.

Таким образом, «золото-сокровище» и «мертвые души» – это признаки того, что Пушкин-поэт и Гоголь-поэт переживают отрицательные стадии своего поэтического бытия, становятся антагонистами по отношению к себе. Однако эти стадии – необходимы в событии поэтического бытия, завершающегося достижением непосредственно словесной формы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 тт. – Л.: Наука, 1977-1979. – Т. 5.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядається значення негативних цінностей. Дослідження проводились на матеріалі творів О.С. Пушкіна (“Скупой рыцарь”) та М.В. Гоголя (“Мертвые души”). Автор приходить до висновку, що

Пушкін-поет і Гоголь-поет переживають заперечні стадії свого поетичного буття, стають антагоністами по відношенню до себе.

SUMMARY

The article deals with the concept of the negative value. Analysing “The Covetous Knight” by A.S. Pushkin and “Dead Souls” by N.V. Gogol the author arrives at the conclusion that Pushkin-the-poet and Gogol-the-poet go through the negative stages of their poetic being and turn into self-antagonists.

*И.М. Попова
(Тамбов)*

*Н.А. Ольховая
(Горловка)*

УДК 82(091)

ПРОБЛЕМА «БОГООСТАВЛЕННОСТИ» В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА И Е.И. ЗАМЯТИНА

Е.И. Замятин запоем читал все, даже малоизвестные произведения А.П. Чехова, а также его письма и публицистику, постоянно сопоставляя свои творческие взгляды с чеховскими и находя много общего. Анализируя критические и публицистические произведения Е.И. Замятин, можно увидеть, что он отбирал для своих статей из чеховского наследия только те жизненные и художественные факты, которые важны были для него самого, которые поражали своей близостью и подобием, напоминанием пережитого в личной и прочувствованного в творческой жизни.

Например, автор романа «Мы» пережил такой же долговременный и глубокий конфликт с отцом на религиозной почве, как и А.П. Чехов. И вывод, который он делает о воздействии детских впечатлений на будущее чеховское «еретичество», представляет собой итог собственных, выстраданных длительной рефлексией переживаний: «Во всем этом была, быть может, только одна хорошая сторона: с детства запавшие в душу прекрасные слова и образы церковных поэм – положили крепкий фундамент для того удивительного знания и чутья русского языка, какие позже сказались в произведениях Чехова» [4].

Е.И. Замятин тоже вырос в истинно религиозной семье, но вынес из религии не «пламенную» веру, а обширные знания и истинную любовь к красоте христианских обрядов, к древнерусскому языку, цер-

ковнославянському наречію, к корням русської словесності. Чехов і Замятин в дитстві відчули тиск віруючих батьків, але духовна свобода, бунтарський дух виявились у них сильніше любові к рідним. В замятинській статті «А.П. Чехов» особливо підкреслюється, що Чехов був атеїстом поневоле, так як «обрядове християнство», насильно вдалбливане, викликало зворотню реакцію, привело к отрицанию существования Бога. В статті «Чехов і ми» (1924) Замятин намагається в'яснити, в чому була віра Чехова, і робить висновок, що «Бога церковного Чехов втратив ще в юності», саме тому, що він насильно виховувався в «страху божьому» [6].

Багато сучасні дослідники підтримують точку зору Е.І. Замятина. В. Страда заявляв, що А.П. Чехов – атеїст, і ідея Бога «у Чехова відсутня як актуальність» [1].

В.Б. Катаєв в статті «"Все ми" Чехова і „Ми" Замятина» [9], відзначає, що в творчестві Чехова і Замятина, «відкривається філософія чоловікобожества, гарячої віри в чоловіка...» [7].

В.А. Келдыш вважає, що «філософія чоловікобожества» – це для Замятина «така віра в чоловіка, яка сдвигает гори: «чоловікобожество», по Замятину, – верованіє глибоко особисте: самоутвердження "я", виникаюче на ґрунті вищих вимог до життя і власної природи. Черти цієї природи восходять к природі національній» [8]. Дослідник намагається вказати на наявність такої визначальної «русської черти», як максималізм (ідеалізм).

Представляється, що аналіз таких оповідей, як «Валька», «Святої ночі», «Студент», а також повістей «Степь», «Огні», «Архирей», «Скучна історія» і багатьох інших показує, що питання віри вирішуються Чеховим далеко не так просто і однозначно. Схожа ситуація і в творчестві Замятина.

В І записній книжці Чехова є визнання, яке проливає світ на саме темне, закритоє в душі російського класика: «Між „єсть Бог" і „нет Бога" лежить ціле громадське поле, яке проходить з великим трудом істинний мудрець. Російський же чоловік знає яку-либ одну з цих крайностей, середина ж між ними його не цікавить; і тому звичайно він не знає нічого або знає дуже мало» [9].

А. Чудаков коментує це висловлювання так: «Чехов в різні періоди свого життя був ближче то к одній, то к другій полюсній позиції поля. Ніколи настільки, щоб з нею отождествиться або хоча б на ній задержатися і перестати бути чоловіком поля... Позицію „вне и над" – позицію „и или" вічного мистецтва – Чехов вважав вищими і підмену їх своїми іншими, з політичних до релігійних, вважав для нього губительною – навіть у Гоголя і Толстого» [11].

Е.И. Замятин мог бы подписаться под этим утверждением, ибо тоже занимал позицию «вне и над», а также «и или», постоянно испытывая сомнение в вопросах веры, ощущая некую «богооставленность». Похожесть отношения к вере определялась и тем, что Чехов и Замятин по профессии были людьми естественно-научного знания, материалистического мышления. Закономерно, что оба они пытались соединить веру и науку в своем мировидении. Е.И. Замятин в своем письме к сестре матери, умиравшей в страшных мучениях от рака, утешал ее «научным» выводом о «необходимости бессмертия души», который выводил материалистическим методом: «ничего не исчезает в мире никуда, энергия тоже не может быть по законам физического мира „бесполезной“, ... а значит...» [5]. Далее у Замятина многогочие, явно заменяющее «догматическое» понятие Бога, которое он так и не озвучил.

«Свободная позиция поля», то есть постоянное «стояние в душе» самого главного вопроса «о вере-неверии», несомненно, влияли на творчество обоих писателей, отражаясь в сложных произведениях, в противоречивых образах и сюжетных ситуациях, связанных с описанием чувства богооставленности. У Чехова – это повести «Степь», «Мужики», «Архиерей», «Черный монах», рассказы «Ванька», «Святой ночью», «На святки», «Студент», у Е.И. Замятина – повести «Сподручница грешных», «Знамение», «Землемер», рассказы «Письменно», «Икс», «Куны», которые наиболее близки концептуально к художественному миру А.П. Чехова.

А.П. Чехов и Е.И. Замятин, по нашему убеждению, никогда не допускали однозначности в своем творчестве, их художественный мир многополярен, в том числе и относительно вопроса, настойчиво решавшегося в русской литературе конца XX века: «Достижение идеала человекобога или богочеловека составляет цель всего человечества»? Вся сумма произведений, созданных ими, позволяет говорить о решительном движении писателей к идеалу «богочеловечества», основными критериями которого были соборность, вера, милосердие, деятельная любовь к ближнему.

Прав С.Н. Булгаков, утверждая, что в творчестве А.П. Чехова стыдливо и, быть может, несколько нерешительно отражается крепнущая религиозная вера «<...> христианского оттенка». Того же мнения был писатель И.С. Шмелев, глубоко изучавший художественное наследие А.П. Чехова и назвавший его «целомудренно-религиозным»: «Он свой в области высокорелигиозных чувствований». Таким же был вывод Бориса Зайцева: «Шел он, конечно, просто к Богу» [10]. Эти слова, относящиеся к герою А.П. Чехова из «Архиерея», вполне приложимы к его автору, что доказывается общим тоном авторской мысли, идущим от одного произведения к другому. Например, по сравнению с повестью «Степь».

В рассказе «Архиерей» еще более глубоко осмысливается формула «блажен, кто верует». Если отец Христофор счастлив в своей простой вере (он забыл почти все, чему его учили в семинарии, кроме текста «Библии»), то Преосвященный Петр «веровал», но чувствовал, что чего-то самого важного ему не хватает: «Он думал о том, что вот он достиг всего, что было доступно человеку в его положении, он веровал, но все же не все было ясно, чего-то еще не доставало, не хотелось умирать...» [10, т.10, с.195].

Только смертельно заболев, архиерей почувствовал «пустоту», никчемность своего «высокого» положения. Он поражается отсутствию простоты в окружавших его людях: даже мать говорит с ним со страхом и почтением. И только, когда «от кровотечений преосвященный ... похудел, побледнел, осунулся, лицо сморщилось, глаза стали большие..., постарел, стал меньше ростом, и ему казалось, что он худее и слабее, незначительнее всех...», герой Чехова ощутил полную благодать Божью: «Мать уже не помнила, что он архиерей, и целовала его, как ребенка, очень близкого, родного» [10, т.10, с.200].

Перед лицом смерти он понял, что смирение и умаление себя – это и есть настоящая духовная свобода, «преодоление богооставленности»: «А он уже не мог выговорить ни слова, ничего не понимал, и представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело..., а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно!» [10, т.10, с.200].

Чехов, приходит к пониманию «детской наивности веры». Не гордость, а смиренный дух, упование на благодать Бога, осознание своей малости, греховности – вот путь истинной веры и стяжания святого духа, уничтожающий тоску одиночества и богооставленности, ведущее к душевной гармонии.

Произведение это было принципиально важным для писателя: Чехов признавался в письме к О.Л. Книппер, что пишет рассказ «Архиерей», «на сюжет, который сидит у него в голове уже лет пятнадцать» [3, т.10, с.454]. А.П. Чехов внес в рассказ «Архиерей» много автобиографического. И.А. Бунин, писал Б.К. Зайцеву: «В „Архиерее” он слил черты одного таврического архиерея со своими собственными...» [3, с.257-258].

Преодоление богооставленности происходит и в рассказе «Студент», имеющем «глубоко религиозный смысл евангельских исторических событий, очевидный для любого читателя» [11, с.189]. А.П. Чехов говорил о нем: «Какой я пессимист? Ведь из моих вещей самый любимый мой рассказ „Студент”» [2], что доказывает его особую важность для творческой концепции писателя. В рассказе естественным образом соединяется мистическое содержание и земные жизненные реалии. Современной Чехову критикой рассказ был расценен как поворотный пункт

в творчестве писателя, так как автор стремился разрешить проблему богооставленности: «Многие еще не сознают, а только чувствуют и не понимают, почему им так тяжело и скверно» [10, т.8, с.505].

Критик В. Альтов, отождествляя автора с его персонажем, уверял, что студент Великопольский высказывает «мысли самого г. Чехова или близкие и дорогие ему мысли – в этом не может быть сомнения» [1].

Автор гениально показывал «холод людской жизни», который можно «растопить» только верой. Когда студент, возвращающийся домой, в ледяном поле увидел слезы людей после своего рассказа об известных евангельских событиях, о предательстве Петра, то он понял, что жизнь всех людей не бессмысленна, каждое событие ведет человека к вере и «правда и красота», направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» [10, т.8, с.309].

Е.И. Замятин, по сути, двигался той же дорогой, что и А.П. Чехов, о чем свидетельствуют уже названные повести, рассказы, его роман «Бич Божий» и драматургия, но в период написания статей и лекций о творчестве А.П. Чехова он провозглашал истинной только теорию «человекобожества».

Пересекаясь с художественным миром А.П. Чехова, варьируя идеи, образы, сюжетные ситуации повестей и рассказов «Случай из практики», «Скучная история», «Моя жизнь», «Крыжовник», «Душечка», «В овраге» и других, Е.И. Замятин решает проблему одиночества личности, «богооставленности», проблему противостояния человека прошлому быту, «болоту пошлости», тему несостоявшейся любви и особенно проблему смысла человеческого существования.

Оба художника слова, очевидно, считали излишнюю рефлексивную мнительность нашей национальной чертой, которая присуща многим людям идеалистического склада мышления, возможно, поэтому уделяли ее художественному освещению достаточно много места в своей прозе.

В повести Е.И. Замятина «На куличках» конфликт личности и общества разрешается тоже во внутриличностной сфере. Александр Шмит и Андрей Половец, по словам Е.И. Замятина, – это «мечтатели ..., ищущие не обыденной жизни, не обыденной любви, а подвига, чуда ... Но перед ними стена, под ногами – болото, кругом – морды» [6]. Они похожи на молодого врача Дмитрия Старцева из «Ионыча», на Лаптева из повести «Три года» А.П. Чехова. Они мечтают о такой любви, чтобы она была «самая настоящая», та, которая вдохновляет на высокие открытия и подвиги. Но, сбежав из одной «хмельной дремы», они попали «на кулички», где царствует пошлость и дикие развлеченья. Как в рассказе А.П. Чехова «Печенег», где молодые люди от

скуки учатся расстреливать в воздухе петухов, в повести Замятина от скуки расстреливают людей, считая местных жителей дикарями, не-людью, ланцепупами.

Равнодушие, черствость, распутство становятся рутиной, засасы-вающей все «лепитные» души и превращающей их в «труху».

Шмит обладает лучшими качествами русского офицерства – сме-лостью, чувством собственного достоинства. Но генерал Азанчеев, который ради ублажения собственной утробы, способен на любое преступление, сумел повлиять на Шмита, и тот приобретает такие чер-ты, как жестокосердность, недоверие, подозрительность, мнитель-ность, гордыню. Жертвенная любовь Маруси в результате не спасла, а, наоборот, привела к гибели Шмита.

Общество затянуло в трясину своих пороков и «лепитую» душу Половца. Не выдержав испытания трудностями, он оказался побеж-денным, опустился на дно «сновиденной жизни», ударился в запой, чтобы забыться навсегда.

«Душевной загубленностью» отличаются и другие персонажи по-вести «На куличках», уступившие пошлости и разврату, не сумевшие сохранить душевную чистоту: капитан Нечеса, его жена, Тихмень.

Все эти герои были идеалистами, мечтали о возвышенных чув-ствах и романтических отношениях, но, как и многие герои Чехова, или превратились в «печенегов», духовных дикарей, удовлетворяю-щихся чувствами и отношениями, или закончили свою жизнь само-убийством.

У обоих художников слова основной причиной духовного пораже-ния людей, превращения их в живых мертвецов является «богоостав-ленность», то есть такое состояние, когда человек не имеет в душе веры и чувствует свою «брошенность», равнодушие не только общества, но и природы к нему, к его страстям и бедам.

В душах русских людей, по Замятину, уживаются, как в древнем раю, «титр с ягненком» [6, с.158]. Бунтарское тигриное начало требует актив-ной деятельности, борьбы за достижение своих максималистских идеа-лов. А смиренное начало призывает отказаться от всякой борьбы, по-скольку «плетью обуха не перешибешь» и «бога не пересмеешь». Та-кой раздвоенностью страдают Андрей Иванович Половец и офицер-мечтатель Тихмень в «На куличках». Это доморощенные философы, совмещающие идеализм и скептицизм одновременно. Вместо веры в Бога в их жизни присутствует борьба с «неведомой субстанцией». От-сюда ощущение бессмысленности бытия, тоски и беспросветности.

А.П. Чехов в «Рассказе старшего садовника» устами Михаила Карлови-ча провозглашает слова о «богоугодности» веры в человека, то есть уве-ренности в невозможность его низкого падения даже вопреки реальным фактам. Герой подчеркивает, что «вера в человека ... доступна только тем

немногим, кто понимает и чувствует Христа», а значит вера в человека невозможна без веры в Бога [10, т.8, с.343]. Садовник, который произносит эти слова, имеет «невинные» слабости: «... так он называл себя старшим садовником, хотя младших не было; выражение лица у него было необыкновенно важное и надменное; он не допускал противоречий и любил, чтобы его слушали серьезно и со вниманием» [10, т.8, с.342].

Такая предварительная характеристика персонажа накладывает отпечаток сомнения в истинности его уверений: будучи человеком гордым, с преувеличенным собственным достоинством, он, очевидно, склонен преувеличивать и добродетели других людей. В легенде, рассказанной им, уверяется, что все люди должны быть благодарными по своей природе и никогда не отвечать злом на добро. Но факты, бесчисленные свидетельства исторических документов и жизненных бытовых происшествий свидетельствуют об обратном. Неблагодарность, принесение зла за сделанное добро – это почти вечный закон человеческих отношений.

Е.И. Замятин, несмотря на значимость оговорок о чрезмерной самоуверенности и безаппеляционности чеховского героя, считал его позицией чеховской: и посвятил ей несколько страниц своей публицистики. Думается, что в данном случае автор романа «Мы» не совсем понял авторскую мысль и в большей степени выразил свои убеждения, чем чеховские. Необходимо обратить внимание на то, что в творчестве Е.И. Замятина не обнаруживается такой веры в «человека», в этом мы убеждаемся при анализе большинства его произведений. А это может означать, что автор «Уездного» тоже идеалист, и, хотя, сама жизнь не даёт оснований для веры в высокие духовные качества «каждого» человека, он хочет надеяться, что они всё же существуют. Отсюда постоянное акцентирование в его прозе на двойственности человеческой натуры и трагичности судьбы человека, потерявшего веру в идеал и разочаровавшегося в окружающих людях. Таковы Александр Шмит, Тихмень, Андрей Половец из повести «На куличках», а также главные герои «Знамения», «Севера», «Африки» и других произведений Е.И. Замятина.

Роман «Бич Божий» (1928-1935) подтверждает это на более позднем витке творческой жизни Е.И. Замятина. В нем изображается слой общества, в котором деградация личности достигла такого уровня, что это уже скотское, варварское состояние.

Когда личность нивелируется в дикости и косности общественных порядков, то люди становятся как волки, и одна «стая хищников» уничтожает другую. Время останавливается, а затем исчезает, кажется, что «через три дня разлетится на куски» [6, с.502]. Е.И. Замятин показывает, что процесс деградации личности доходит до абсурда тогда, когда жизнь человеческая обесценивается, а люди ощущают «богооставленность», потерю смысла бытия.

Таким образом, близость позиций обнаруживается у Е.И. Замятина и А.П. Чехова не только в сфере создания сатирических моделей мира, но и в решении проблемы богооставленности, особенно значимой для автора романа «Мы» и тесно связанной с темой взаимоотношений личности и общества, свободы и тоталитаризма, борьбы человека с пошлостью и бездуховностью. Эти проблемы ставятся Е.И. Замятиным на страницах его произведений и разрешаются в унисон с чеховскими, присутствуя практически во всем творческом наследии этих писателей.

Пушкинские строки: «Блажен, кто верует, тепло ему на свете» точно характеризуют движение творческой мысли А.П. Чехова и Е.И. Замятина, художников-интеллектуалов, сумевших в своей жизни преодолеть богооставленность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альтов В. Два момента в развитии творчества А.П. Чехова // Мир Божий. – 1903. – №1. – С.107.
2. Бунин И.А. Собр. соч.: В 9-и т. – М., 1967. – Т. 9.
3. Зайцев Б. Чехов. Литературная биография. – Нью-Йорк, 1954.
4. Замятин Е.И. А.П. Чехов // Чехов А.П. Избр. соч.: В 3 т. – Берлин. – Петербург, 1921. – Т.1. – С.3-8.
5. Замятин Е.И. Из переписки М.А. Булгакова и Е.И.Замятина и А.Н. Замятиной // Русская литература. – 1989. – №4. – С.178-188.
6. Замятин Е.И. Чехов и мы // Евгений Замятин «Я боюсь». Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. – М.: Наследие, 1999. – С.9-15.
7. Катаев В.Б. «Все мы» Антона Чехова и «Мы» Евгения Замятина // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. – М.: Наука, 1993. – С. 49-76.
8. Келдыш В.А. Замятин – публицист и критик // Замятин Е.И. «Я боюсь». Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. – М.: Наследие, 1999. – С.36-56.
9. Литературное наследство. А.П. Чехов. Т.68. – М., 1960.
10. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-и т. – Т.10. – М.: Наука, 1984.
11. Чудаков А. «Между „есть Бог” и „нет Бога” лежит целое громадное поле...» Чехов и вера // Новый мир. – 1996. – № 9. – С.95–103.

АНОТАЦІЯ

У статті зроблена спроба проаналізувати, як саме вирішуються в творчості А.П. Чехова та Є.І. Замятіна проблеми самотності, „богооставленності”, змісту людського буття. Авторі зіставляють твори А.П. Чехова „Скучная история”, „Моя жизнь”, „Крыжовник”, „Архиерей” та ін. та повість

Є.І. Замятіна „На куличках”. У результаті дослідження виявляється єдність позицій не тільки в створенні сатиричних моделей світу, а й у вирішенні проблеми богооставленості та взаємин особистості і суспільства.

SUMMARY

The authors of the article make an attempt to investigate the problems of loneliness, «God – abandonment», sense of a person's being as viewed by A.P.Chekhov in «A Boring Story», «My Life», «Gooseberries», «The Bishop» and by E.I. Zamyatin in «At the back of beyond». The comparative analysis of the works helps to reveal the identity of the writers' ideas not only in creating the satirical world models but also in dealing with the problem of God – abandonment and a person-society relationship.

*Л.В. Дербеньова
(Івано-Франківськ)*

УДК 82.

ДЕЩО ПРО КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ НОВЕЛИ МОПАССАНА „МАРНА КРАСА”

Мопассан відноситься до найбільш складних, трагічних і тонких французьких письменників XIX ст. У витончених, легких і захоплюючих новелах відчувається сумна і щемлива повість про катастрофу краси людини, про зникнення людської душі у світі дріб'язкового розрахунку, буржуазного діляцтва, обивательської вульгарності, що захлиснули життя людей кінця XIX ст.

Мопассан мав рацію, стверджуючи, що саме він знову прищепив у Франції смак до оповідання і новели. У свій час Гете дуже точно охарактеризував жанр новели як оповідання про незначну подію. У цьому руслі новела і розвивалася з моменту свого виникнення в епоху Відродження до середини XIX ст. У Франції у 30-40-і роки XIX ст. веде місце в цьому жанрі зайняв П.Меріме. Його новели, завжди гостросюжетні і несподівані, зображали, як правило, яскраві пристрасті, енергійні характери, зіткнення сильних і цільних натур з навколишнім світом. У 60-70-ті роки у Франції не з'являлося значних майстрів новели. Процвітала розважальна “газетна” новела, що ніяк не вплинула на подальший розвиток жанру. Таким чином, поява новел Мопассана є зовсім новим етапом як у розвитку самого жанру, так і у розвитку реалізму в цілому.

Мопассанівська новела відображає, насамперед, новий тип світовідчуття, нові проблеми життя, новий тип героя. Драматизм його новел визначається не зіткненням яскравих характерів, не екзотичністю ситуації, а виростає із повсякденних, часом пересічних відносин між людьми. Життя розкривається у своєму буденному, повсякденному плині. «Новим» (новела від італ. *noventa* – «новина») у Мопассана ставали не сюжети, а вміння побачити у звичному прояві істотних сторін життя. «Нове» було пов'язано із відчуттям буденності. Переломні моменти людського існування, великі трагедії і радощі пов'язувалися не з якимись глобальними потрясіннями, а з явищами зовсім буденними, повз які читач, не замислюючись, багато разів проходив у щоденному житті. Окремий випадок, що лежить в основі новели, набуває особливого, узагальнюючого значення. У цьому прагненні розкрити гостроту, пронизливість, вічність повсякденних явищ і є найбільше новаторство Мопассана у новелістичному жанрі.

Яскрава характерна риса Мопассана-художника, про яку говорить більшість дослідників, – жагуча закоханість у красу. Його чарує краса природи, краса моря, і, звичайно, краса жінки і краса любові, почуття завжди нового, завжди невичерпного, завжди загадкового.

Особливе місце у творчому доробку письменника належить новелі «Марна краса», якій письменник надавав важливого значення. У березні 1889 року у листі до видавця Віктора Авара Мопассан пише про своє ставлення до новели „Марна краса”, де називає її „особливою новелою”, „символом” [2, т. 13, с. 548]. Це твердження письменника, як і будь-яке твердження митця про свою творчість, не може не зацікавити дослідників. Однак критики і літературознавці, на жаль, недооцінюють цю новелу, вважаючи її „слабким оповіданням” (Л.Г. Андрєєв), „витонченою дрібничкою” (Арман Лану) [1, с. 312].

Чому ж сам Мопассан так високо оцінював цю новелу? Це ставлення письменника можна пояснити лише важливістю для нього проблеми прекрасного. І в приватних листах, і в художніх творах він не раз підкреслював важливість для нього категорії „краса”, яка цікавила письменника у будь-яких проявах [2, т. 11, с. 63].

Головний об'єкт уваги Мопассана – форми людських відношень, соціального буття, які заважали здійсненню прекрасних надій, опоганювали, оскверняли красу. Це стало однією з провідних тем у творчості французького письменника.

Мопассанівські новели дуже динамічні. Дія в них розвивається стрімко. Їхня побудова відрізняється якістю і прозорістю. Як правило, письменник витримує класичний композиційний принцип: експозиція – зав'язка (вони можуть мінятися місцями) – стрімкий хід подій – кульмінація – розв'язка. Бездоганна строгість і стрункість композиції – один з показників високої художньої техніки Мопассана-

новеліста. Письменник розробив нові засоби психологізму. “Непрямий” аналіз (схожий на чеховський підтекст) дозволяє відчутти найвитонченіші рухи душі. Структура новели принципово змінюється за рахунок поглибленого, фіксованого спостереження, результатом якого стає повна концентрація відображеної дійсності в одиничних деталях.

Новела „Марна краса” позбавлена того соціального плану, який є ознакою кращих мопассанівських новел. Наратор у ній більш багатослівний, ніж звичайно, структура твору не настільки гармонійна, не настільки сконцентрована як, наприклад, у новелах про франко-прусську війну. Але ця новела демонструє своєрідність майстерності Мопассана-новеліста.

Зовні „Марна краса” – це історія подружніх стосунків графині де Маскаре і її чоловіка. Ця лінія сюжету розроблена письменником досконало – новела ділиться на чотири частини, кожна з яких описує певний етап цих відношень.

Але для письменника важливіше виявити власне розуміння проблеми істинної та марної краси.

Співвідносячи контрастні характери графині де Маскаре та її чоловіка, протиставляючи мотиви їх вчинків, різне розуміння ними краси, шлюбу, подружніх стосунків, автор дає своє розуміння поняття «марна краса». Пошук сутності «марної краси» стає головним ідейним завданням письменника, що і визначає головний конфлікт новели.

Надзвичайно ревнивий, грубий, хтивий граф де Маскаре примушує свою дружину народити семеро дітей, сподіваючись, що це спотворить її, знищить красу і привабливість жінки. Для нього краса його дружини – це його власність, якою він розпоряджається за своїм бажанням.

Прагнення зробити красу Габріель «марною» стає на певний час основою відношень графа де Маскаре до дружини.

У сюжеті новели велика й активна роль відведена графині де Маскаре. Її характер, відношення до життя розкриваються у коротких, напружених діалогах з чоловіком, у патетичному монолозі, з яким вона звертається до нього. Її звички, зовнішність передається читачам у авторських ремарках, через сприйняття іншими діючими особами.

Сама Габріель пояснює любов свого чоловіка до дітей не природними батьківськими почуттями, а спотвореним почуттям переможця: «Ви любите їх не як свою кров, а як свою перемогу. Це перемога наді мною, над моєю молодістю, над моїм успіхом...» [2, т. 13, с. 121].

На перший погляд, героїня видається особливою у порівнянні з її чоловіком. Однак є щось ганебне, неприродне у почуттях матері, яка прагне будь за що зберегти свою красу, «бути завжди привабливою й завжди оточеною прихильниками» [2, т. 13, с. 121]. Є щось ганебне і в тому, що героїня удається до брехні, повідомивши, що один із дітей народжений нею від неіснуючого коханця.

За думкою письменника, краса може стати “марною” і тоді, коли прагнення до неї перетворюється у самоціль, коли за неї доводиться платити брехнею і зрадою. Так наповнюється новим, більш складним змістом уявлення письменника про марну красу.

Як відомо, Мопассан був тонким художником-пейзажистом. пейзаж у його творах несе певне ідейне навантаження. пейзаж у цій новелі не займає великого місця. І це закономірно. Герої її знаходяться під владою своїх пристрастей і не в змозі бачити, відчувати навколишню природу.

Тим більш вражає невідповідність між невеликими пейзажними замальовками і загальною атмосферою зображених картин.

Світлий, чистий пейзаж, який відкриває новелу, є повним контрастом із різким діалогом подружжя, що зайняте з'ясуванням своїх відносин. “Марною красою” виявляється і краса природи для персонажів усієї новели.

Хоча сюжет і дія у цій новелі пов'язані із долею головних героїв, письменник вирішив почати третю частину груповим портретом бездушних відвідувачів опери, який позбавлений індивідуальності. Показуючи “цю виставку правдивих або підроблених витончених коштовностей”, Мопассан, безсумнівно, іронізує над сутністю показової зовнішньої краси, за якою не проглядається людина з її духовністю. Читач не сприйняв би внутрішній зміст цього групового портрету, якби він не був би вписаним у загальну картину зображеної дійсності, якби він не був внутрішньо співвіднесеним із портретами й характеристиками інших героїв.

Отже, внутрішня організація цієї новели, зіставлення характерів героїв, співвідносність пейзажних картин, групового портрету дає можливість письменнику показати різні форми “марної краси” як наслідок моралі буржуазного світу.

Позитивний естетичний ідеал Мопассана в ній надзвичайно хиткий, невиразний, невизначений. Він втілюється в образі жінки, що з'являється у кінці новели й несе риси не стільки певного характеру (хоча мова йде про графиню де Маскаре), скільки реалізацію таємної мрії і надії письменника. Тому стиль Мопассана піднесений, навіть патетичний. Письменник виступає за високе духовне начало, як основу взаємовідношень між чоловіком і жінкою.

Це прагнення письменника до “незбагненої, неловимої, лише розпізнаної краси” певною мірою допомогло спростувати і викрити ідеї та форми “марної краси”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лану А. Ги де Мопассан. – М., 1971.
2. Мопассан Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. – М., 1950.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается ведущая тема творчества Мопассана – тема красоты, которая исследуется на материале малоизученной новеллы. Внутреннее построение произведения, соотношение характеров, пейзаж, групповой портрет дают возможность писателю показать различные формы красоты как следствие буржуазной морали.

SUMMARY

The article focuses on one of the leading themes of Mopassan's works – the theme of beauty which is considered on the material of a short story that is insufficiently known.

The inner organisation of the short story, the relationship between the characters, landscape and group portrait makes it possible for the writer to display different forms of the vain beauty as the consequence of the bourgeois morality.

*С.Н. Кириченко
(Севастополь)*

УДК 821.161.1-94 Грибоедов

ПОДТЕКСТ В КРЫМСКИХ ДНЕВНИКАХ А.С. ГРИБОЕДОВА

Подтекст как художественный прием используется в различных жанрах литературы – поэзии (М. Лермонтов, В. Маяковский, М. Цветаева), драматургии (А. Чехов, Г. Ибсен, Б. Шоу), прозе (Л. Толстой, А. Чехов, Э. Хемингуэй), где автор, как правило, осознанно, благодаря этому способу выразительности, расширяет смысловое пространство текста, углубляет психологическую характеристику персонажей, дает возможность самому читателю досказать невысказанное. Для дневникового жанра характерны записи «для себя», или «уединенные монологи», которые осуществляются «человеком либо в одиночестве, либо в психологической изоляции от окружающих» [5, с. 199], названные Ю.М. Лотманом «автокоммуникацией», в основе которой лежит ситуация «я – я», а не «я – он», предназначаются не для читательского восприятия, а для авторского самовыражения и выступают в форме «сокращенной, отрывочной, бессвязной» и не всегда понятной речи (Л.С. Выготский) [5, с. 199]. Кажущаяся «бессвязность» «уединенных монологов», внутренней речи «для себя», открывает возможности прочтения невысказанных мыслей автора, т.е. подтекста. С учетом ху-

дожественных особенностей дневникового жанра «Путевых записок» А.С. Грибоедова, делается попытка прочитать (истолковать, раскодировать) смысловое значение подтекста, наполнить его содержанием, выделить «единый стержень» (идею, лейтмотив, главную объединяющую мысль) всего произведения, охарактеризовать образ автора не только в «историческом, биографическом, литературно-художественном контексте» [2, с. 311], но и с точки зрения его психологического состояния (летом 1825 г. в Крыму). Понять «недосказанное», прочитать подтекст написанного возможно путем анализа художественной образности текста, а также привлечения к исследованию произведения других источников, в частности, малоизвестных фактов биографии поэта, его эпистолярного наследия.

Написанные в 1825 г. «Путевые записки» А.С. Грибоедова впервые были напечатаны в «Русском слове» в 1859 г. № 4, 5, т.е. через 30 лет после смерти поэта, из его «Черновой тетради», хотя ничего антиправительственного в них не содержалось. Этот факт может послужить свидетельством того, что дневниковые записи, скорее всего, были написаны «для себя», а не для публикации, или как материал для других планируемых произведений.

Исследователями (Г. Костюк) выделяются несколько типов дневниковых жанров (дневники, которые пишутся специально для публикации, к примеру, дневники-мемуары; дневники глубоко личные, интимные, наполненные чувствами, переживаниями и др.), в их числе отмечается жанр, похожий на «телеграфные заметки» [2, с.335], в которых записываются место и дата пребывания, мелкие эпизоды, как бы не связанные логично, лишаящие произведение целостности, оставляющие читателю не совсем понятное содержание и возможность самому понять смысл незавершённого, прочитать подтекст. Все эти особенности дневникового жанра относятся к «Путевым запискам» А.С. Грибоедова. Они были написаны в трёхмесячном путешествии по Крыму (датированные записи охватывают период с 25 июня по 12 июля 1825г.), совершенном им по пути следования на службу в Тифлис. В Крыму, как доказательно утверждают исследователи творческой биографии А.С. Грибоедова (М.В. Нечкина, П.А. Дегтярёв, С.В. Венюкова), писатель должен был выполнить поручение членов тайного декабристского общества. Писатель был знаком со многими участниками тайных обществ, будущими декабристами – П.И. Пестелем, К.Ф. Рылевым, С.И. Муравьёвым-Апостолом, М.П. Бестужевым-Рюминым (все названные пятеро были казнены в 1826 г.), В.К. Кюхельбекером. С некоторыми он был в переписке. О причастности автора комедии «Горе от ума» к тайному движению существует предположение, что он не был организационно оформлен декабристами по той же известной причине, что и Пушкин. В Крыму, в Гурзуфе, Грибоедов

встречался на вилле графа Густава Олизара с представителем Северного общества Николаем Оржицким [1, с.40], о чём он сообщает в письме к А.А. Бестужеву от 22 ноября 1825 года: «Оржицкий передал ли тебе о нашей встрече в Крыму? Вспоминали о тебе и Рылееве, которого обними за меня по-республикански» [3, с.593].

В сравнении с комедией «Горе от ума», которая была злободневным откликом на общественно-политические события в России, «Путевые записки», являясь дневником путешествия, отражающим отношение поэта к природе, истории Крыма, расширяют наши представления о жанрах и тематике творческого наследия писателя.

В «Записках», конечно, не могло быть, из-за конспирации, упоминаний Грибоедова о его взаимоотношениях с декабристами, но многие вопросы, лишь вскользь затронутые в дневнике, возможно, обсуждались при встрече в Гурзуфе.

Тексты записок отличаются присущей жанру максимальной редукцией языковых форм (Л.С. Выготский) [5, с.199]. Предельная лаконичность, сокращённость высказываний (или «уединённых монологов») придают дневнику вид как бы зашифрованных записей, затрудняющих осмысление записанного. Характерный пример – отрывок из текста записок (сделанных именно в момент тайной встречи с членами польского «Патриотического общества» на вилле графа Олизара, где присутствовал Адам Мицкевич, Генрих Ржевусский и представитель Северного общества Николай Оржицкий. В тексте даётся описание «участка Олизара»):

«28 июня. Сад, розмарины, розы, маслины, смоковницы, лилии, дева утёса в Кизильташ. Ещё родник в саду; беседка к морю, затишье от бури ... Подводные камни не доезжая деревни. Бакланы, дельфины.

29 июня. Партенит, вправо Кизильташ, шелковицы, смоковницы, за Аюдагом дикие каменистые места, участок Олизара, шумные однообразные плескания волн. ... Кипарисник возле балкона, вправо море беспредельное. ...» [1, с.40] и т.п.

Дневник путешествия, в первую очередь, представляет собой краткие описания крымских природных особенностей, скрупулезно перечисляются названия дикой и садовой растительности (орешник, кизил, ясени, клён, грецкий орешник, акация, дикий виноград, смоковница, шелковица, сливы, черешни, маслины, кипарисы, оливы, лавры, гранатники и т.п.); диких и домашних животных (летучие мыши, орлы, бакланы, зайцы, лисицы, змеи, дельфины, овцы, козы); горных ландшафтов (пещеры, скалы, котловины, террасы, обрывы, своды, коридоры, овраги, бездны, гроты, утёсы, своды, мысы, пригорки и т.п.). В дневнике, кроме перечисления большого числа географических понятий, даётся подробная топонимика крымских окрестностей, названия гор (Аянь, Чатыр-Даг, Альгар, Карадаг, Аю-Даг и др.); названия

рек (Салгир, Альма, Бельбек, Узень и др.); поселений (Човки, Буюк-Джанкой, Бахчисарай, Алушта, Тимерджи, Алустон, Саблы, Дереокой, Аутка, Кадыкой); отдельного места – Севастополя (Балаклава, Херсонес, Инкерман, бухты: Севастопольская, Корабельная, Песочная, Стрелецкая, Круглая, Камышовая, Казацкая и т.д.).

Топонимика сопровождается рисунками и схемами гор, древних замков, жилищ, укреплений. В окрестностях Севастополя автор наблюдает множество неизвестных ему строений («поля разделены на клетки каменистыми основаниями»), которые он называет «четверосторонниками», и в тексте рисунком трижды изображает их. Остаётся домысливать, зачем автору понадобились подобные записи множества разного рода крымских названий. С точки зрения жанровых особенностей дневника, записи датированы, фиксируют только что случившееся. Предельная точность и лаконичность записанного дают повод подумать о том, что записки сделаны для памяти, «для себя», являются как бы черновыми материалами, на основании которых пишутся художественные произведения любого жанра. Внимательное отношение к крымской топонимике, названиям растений, животных, архитектурным памятникам, возможно, было вызвано желанием автора заняться темой Крыма в дальнейшем творчестве. Среди описаний природы незначительное место в дневнике занимают записи, касающиеся этнического состава крымских народов. Из 14 страниц текста дневника, из приблизительно 588 строк, только чуть более десятка строк принадлежит этой теме, записанных без авторских комментариев. Хотя, как уже говорилось, вопросы положения народов Крыма, как частные, в кругу проблем государственного устройства России, могли обсуждаться на тайных собраниях декабристов в Гурзуфе.

Исходя из коротких записей, можно заключить, что в крымском этносе его интересуют все народы, населяющие полуостров в прошлом и настоящем, каждый из которых внёс или вносит созидательное начало в обогащение природы и культуры Крыма. В Севастополе внимание писателя обращено на следы древней греческой цивилизации в Херсонесе. Записи: «... древние фундаменты, круглые огромные камни и площади ... нынешний остаток стен может быть только Акрополь» [3, с.464]; «заглохшая тенистая тропа посреди одичалых остатков греческого садоводства», – по-видимому, были вызваны сожалением автора об утраченных традициях греческого земледелия, садоводства, строительства жилищ и культовых сооружений.

В «Записках» упоминаются «пепелища» многих древних народов: греков, гунуэзцев, лигурийцев, хазаров, готфов, евреев, славян в форме лаконичных записей. «Внизу надгробный памятник неизвестного, надпись русская сглажена» [3, с.466]. «Жидовское кладбище. Не худо

бы разобрать надписи» [3, с.466]. Понятно, что эти записи о следах запустения, разрушения старой культуры могли быть написаны и любопытствующим писателем, и просто человеком, огорченным забвением памяти об ушедших людях.

В кратких заметках проявляется писательский интерес Грибоедова к историческому прошлому проживающих в Крыму народов. Он пытался проникнуть в историю происхождения разных народностей, записывая краткие наблюдения: «у здешних пастухов лица не монгольские и не турецкие, они белокуры, черты северные»; «хазары прежде назывались готфами» и т.п.

В «Записках» нашли отражения упоминания автора о пребывании в Крыму древних славян, русского князя Владимира, будущего крестителя Руси. Рассматривая полуразрушенные части стен и башен Херсонеса (в окрестностях Севастополя), Грибоедов воссоздаёт в воображении летописные страницы о событиях в Корсуне: «Не здесь ли Владимир построил церковь? ... Может, великий князь стоял на том самом месте, где я теперь...» [3, 463]. Записанное отмечено знаком «NB. Воспоминания о великом князе Владимире» [3, с.461], что позволяет увидеть в этом примечании начало творческого замысла – написать произведение об истории Киевской Руси. В письме, написанном Грибоедовым писателю В. Ф. Одоевскому до путешествия в Крым, из Киева, имеется подтверждение нашим предположениям, что автор «Записок» был заинтересован древнерусской темой: «Я в древнем Киеве; надышался здешним воздухом ... здесь я пожил с умершими: Владимир и Изяслово совершенно овладели моим воображением» [3, с.586]. В Крыму, в Херсонесе, по-видимому, созрело окончательное решение выполнить свои замыслы.

Несколько наблюдений в «Путевых записках» уделено образу жизни татарских народностей, которые в те времена были многочисленны в Крыму: «татары любят земные плоды»; «кровли черепичные»; «мельница, дом, гарем (жёлтенький, в ограде)»; «гостиницы, прекрасное угощение» [3, с.456, 460, 465]; но чаще в дневнике встречаются замечания: «запаханные мечети», «лень и бедность», высказанные не в осуждение татарских поселений, а скорее как недовольство государственной властью России, не проявлявшей внимание к культуре и хозяйству Крыма, к положению его населения. Из отрывочных высказываний писателя о прошлом и настоящем крымских народов можно составить представление о его взглядах на развитие культуры Крыма – поэт оставлял право всем народностям иметь и сохранять свои национальные традиции.

В «Путевых записках» это не сказано, но можно догадаться, что именно с этими мыслями были сделаны краткие наброски о жизни населения Крыма. Подтверждение находим в письме к С.Н. Бегичеву,

написанному после поездки: «Сами указываем будущим народам, которые после нас придут, когда исчезнет русское племя, как им поступить с бранными остатками нашего бытия» [3, с.592].

Прочтение коротких записей в дневнике путешествия обнаруживает ещё одну тему, которую сам писатель не затрагивает – это изображение психологического состояния автора летом 1825 г., находящегося в Крыму после утомительной столичной суеты, нападок критики и цензуры, взволнованного встречей с декабристами. Грибоедов, как известно из его писем, любил путешествия: «кровь волнуется», «высокие мысли бродят», «воображение свежо», «бурный огонь в душе пылает» [3, с.589]. Направляясь в Крым, скорее в деловую поездку, чем в развлечение, писатель надеялся, что путешествие избавит его от окружения литературных поклонников и недругов, для которых он – «сочинитель Фамусова и Скалозуба», принесёт ему долгожданное уединение, которое необходимо каждому художнику для творчества («у меня с избытком найдётся что сказать...») [3, с. 588]. Дневник путешествия по Крыму – «Путевые записки» – прослеживает изменения в душевном состоянии поэта.

Читатель может обратить внимание на особенности лексического материала, на избирательность в выборе эпизодов путешествия, состояний природы и составить определённое представление о настроениях путешественника. При анализе художественной изобразительности обнаруживается предпочтение писателя в выборе тех или иных образов, которые создавались, скорее всего, неосознанно. Зрительные, слуховые, обонятельные, осязательные и др. образы, или типы художественных деталей, образуют смысловое пространство, в котором интуитивно угадывается содержание психологического подтекста. Записи дневных пейзажей отражают состояние поэтического вдохновения автора, в зрительных образах пейзажей отдаётся предпочтение светлым и ярким цветам: «розовая полоса солнца», «Судак синее вдали», «светозарный шатёр солнца», «море светится», «красивые разноцветные камушки, прекрасно округлённые» и т.п. В описании ночных пейзажей зрительные образы выражают эмоционально-приподнятое настроение: «ночь звёздная, прекрасная», «маяк светится», «луна плавает над морем», «звезда скатилась надо мною» и т.п.

Осязательные и слуховые образы дают представление о вечере покое в горах: «сыворотка, холод, греюсь, ложусь на попону, блянье козлов и овец»; об утренней бодрости: «бросаюсь в море, вода холодная, как лёд» Обонятельные образы выражают приподнятое настроение от наслаждения ароматами растений: «душистые травы, от которых весь воздух окурен». И только в конце дневниковых записей появляется единственная авторская оценка собственно-

го настроения: «Лунная ночь. Теряюсь по садовым извитым и тёмным дорожкам. Один и счастлив» [3, с.468]. Так, в «Путевых записках» изображается душевное состояние автора во время путешествия по Крыму: воодушевление, бодрость, спокойствие, уравновешенность, настроение поэтического вдохновения, что, по представлению писателя, составляет счастье творческого человека. По окончании поездки, перед дорогой на службу в Тифлис, в письмах к С.Н. Бегичеву опять наблюдаются мрачные настроения Грибоедова: «скучно», «грустно», «тоска», «пора умереть», предчувствие им трагического исхода [3, с.592]. Итак, прочтение подтекста в «уединённых монологах», кратких высказываниях в «Путевых записках» А.С. Грибоедова позволяет сделать следующие выводы. «Единым стержнем», главным лейтмотивом, главной объединяющей мыслью автора в «Путевых записках» является внутреннее осознание, что пребывание в Крыму, с его природными и историческими особенностями, равноценно получению «премии» (по образному выражению Таврического губернатора А.М. Бороздина) [3, с.467], способной удовлетворить многообразные потребности человека, реализовать его интересы, прежде всего духовные, творческие, и вызвать наивысшее удовлетворение от процесса бытия – состояние счастья.

Из коротких заметок путешественника, не связанных сюжетом, складывается содержание «Путевых записок», объединяющей темой которых является описание крымских мест.

Содержание «Записок» углубляется за счёт осмысления подтекстового значения написанного, причём, наличие подтекста не является авторским приёмом, а характерным стилистическим признаком дневникового жанра. Фрагментарность высказываний («уединённых монологов») позволяет читателю, исследователю, в достаточной степени знающему, понимающему творчество и биографию писателя, «досказать несказанное», проникнуть в мысли самого автора, домыслить его представления об увиденном. «Невысказанное» автором, но «досказанное» в подтексте «Путевых записок» представляет собой круг общественных и нравственных вопросов преддекабристского времени, не потерявших своего значения и сегодня: проблемы культуры и экономики народов России, в их числе крымских народностей; вопросы сохранения исторического наследия прошлого; вопросы эстетической и нравственной ценности природы Крыма; проблемы свободы творческой личности и многое другое.

Исходя из анализа текста «Путевых записок» и писем крымского периода, «досказав несказанное», нетрудно представить образ мыслей автора дневника, его взгляды на поставленные им вопросы: его как патриота, дипломата заботит судьба Крыма и его народов, являющихся частью его Отечества; ему как писателю интересна история Крыма,

в особенности, связанная с возникновением христианства в Киевской Руси, могущая стать темой его будущего творчества; природа Крыма видится писателю источником поэтического вдохновения и нравственного здоровья. Многое «недосказанное» автором в «Путевых записках» найдёт своё осмысление со временем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Венюкова С.В. Севастополь. История в лицах. – Севастополь: Мир, 1998. – 120 с.
2. Галич О.А., Назарець В.М., Васильев Е.М. Теория литературы. – Киев: Либідь, 2001. – 488 с.
3. Грибоедов А.С. Сочинения. – М.: Гослитиздат, 1956. – 800 с.
4. Дегтярев П.А., Вуль Р.М. У литературной карты Крыма. – Симферополь: Крым, 1965. – 400 с.
5. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2000. – 398 с.

АНОТАЦІЯ

У статті аналізуються художні особливості «Дорожніх записок» О.С. Грибоєдова, написаних ним під час кримської подорожі, зокрема, підтекст, характерний для щоденникового жанру. Тлумачення змісту висловлювань «для себе», чи «відокремлених монологів» розкриває психологічний стан письменника влітку 1825 р.

SUMMARY

Art features of «Travelling notes» by A.S. Griboedov written by him during the Crimean travel, are analysed in the article, in particular, implication, which is characteristic of the genre of diary. Interpretation of sense of statements «for oneself», or «lonely monologues», spreads psychological conditions of the writer in the summer of 1825.

С.А. Кочетова
(Горловка)

УДК 821.161.1

**О РИТМИКО-ИНТОНАЦИОННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ
ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ СТАТЬИ
(НА МАТЕРИАЛЕ РАБОТ В. БРЮСОВА
«АЛЕКСАНДР БЛОК» И В. МАЯКОВСКОГО
«В.В. ХЛЕБНИКОВ»)**

В науке последних десятилетий всё чаще становится предметом специального исследования ритм художественной прозы. Не только в поэзии, но и в прозе ритм выступает смыслообразующим началом. В поэзии природа стихотворного произведения реализуется через ритм наглядно, а в прозе ритм представляет собой более сложную и многообразную систему, присутствующую, порой, в тексте дискретно. Ритм прозаического произведения, как правило, соотнесён с особенностями художественного мышления автора, что, в свою очередь, будет только способствовать адекватному прочтению текста, приближению к его уникальному смысловому содержанию. Изучить ритм прозы, рассмотреть, где и как он качественно меняется (убыстрится или замедлится), и как при этом он влияет на художественный смысл текста – задача сложная и интересная одновременно.

М.Л. Гаспаров говорит о двух значениях термина «ритмическая проза». В широком смысле – это фонетически организованная проза с ощутимой упорядоченностью ритма. А в узком смысле, отмечает М.Л. Гаспаров, это всегда проза, в которой «присутствуют определённые стопные закономерности ... Такая проза отличается от стиха только отсутствием членения на стихотворные строки» [4, с.327]. В качестве иллюстративного материала М.Л. Гаспаров приводит отрывок из «Масок» А. Белого. Образцы ритмической прозы мы можем найти в художественных текстах А. Белого, Б. Пильняка, В. Набокова. М.М. Гиршман в книге «Литературное произведение: Теория художественной целостности» анализирует ритмическую организацию текста в произведениях Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова, В. Гаршина, М. Горького.

Если ритмические единицы поэзии хорошо изучены, то в определении ритмических единиц прозы на сегодняшний день существует несколько подходов. Анализу некоторых из них была посвящена первая часть статьи В.М. Жирмунского «О ритмической прозе» [3, с.569-586]. Учёный рассмотрел положения «стопологательной теории», последователем которой был А. Белый, проанализировал «тактовый» принцип ритмизации, выдвинутый А.М. Пешковским, а также критически осмыс-

лил предложенную Б.В. Томашевским систему выравнивания слогового объёма «речевых колонов», представляющих собой синтаксически и интонационно объединённых фразовых групп – «синтагм», по терминологии Л.В. Щербы. Сам В.М. Жирмунский предлагал изучать ритм прозы, учитывая, что «ритмическая проза ... построена, прежде всего, на художественном упорядочении синтаксических групп. Элемент повторений и синтаксического параллелизма играет и здесь важнейшую роль. За синтаксическим упорядочением следует также художественное распределение ритмического материала, но ещё более свободное и разнообразное» [3, с.535]. Хотя, в то же время, В.М. Жирмунский обосновывал несводимость явлений ритма в языке только к явлениям синтаксиса, подчёркивая тот факт, что «над ритмом как явлением фонетическим и над синтаксисом стоит высший закон (...) упорядочения словесного материала, его композиционного построения, которому одинаково подчиняются и фонетика и синтаксис» [3, с.536].

Нам представляется интересным попытаться проанализировать ритм литературно-критических работ, исходя из позиции В.М. Жирмунского, предложившего рассматривать ритм прозы, учитывая художественное упорядочение синтаксических групп (элемент повторения и синтаксический параллелизм) [3, с.574]. Рассуждая о природе стихотворного ритма, В.М. Жирмунский отмечает важность не только регулярного чередования сильных и слабых слогов, наличия регулярных звуковых повторов, смысловой композиции стихотворения по строфам, периодам, стихам. В частности он пишет: «С параллелизмом акцентных рядов как признаком регулярной метрической структуры связан также и ритмико-синтаксический параллелизм соотносительных словесных рядов, и параллелизм грамматических форм, выступающих в одинаковой синтаксической функции на одинаковых местах стиха, и лексические повторения всякого рода, в особенности в начале ритмического ряда (анафоры), маркирующие ритмико-синтаксическое членение, и, наконец, нерегулярные звуковые повторы, по-разному соотносящиеся с ритмом стиха (гармония гласных, аллитерации, внутренние рифмы)» [3, с.575]. В. Жирмунский такие элементы ритма стиха определяет как вторичные и подчёркивает, что именно в прозе они выступают на первый план, поскольку «основу ритмической прозы образуют не звуковые повторы, а различные формы грамматико-синтаксического параллелизма, более свободного или более связанного, поддержанного словесными повторениями (в особенности анафорами)» [3, с.575]. В таком случае исследование разнообразных форм параллелизма и повторения (фонетических, грамматических, синтаксических, лексических, семантических) позволит проследить процесс формирования ритмического движения прозы.

Рассмотрим способы ритмической организации литературно-критического текста на примере отдельной работы. Анализ ритмической организации в статье В. Брюсова «Александр Блок» (1915) показывает, что «параллелизм в ритмической прозе всегда имеет очень свободный характер, чем и обусловлен различный объем соотносительных ритмико-синтаксических единиц ..., вносящий неравномерность и разнообразие в поступательное движение ритма» [3, с.579]. Так, уже в начале статьи предложения выстраиваются автором синтаксически параллельно: «Это – путь от одинокого созерцания к слиянию с жизнью, от попыток силой мечты проникнуть в тайну мира к спокойному и трезвому наблюдению действительности, от мистики к реализму. В то же время это – путь от отроческих мечтаний о венце пророка, о идеальной любви и идеальной жизни к пониманию своего призвания, только как поэта, и ко всей сложности и подчас грубости современной действительности, медленно, но властно заполняющей душу и находящей в ней неожиданные отзвуки» [1, т.6, с.431]. Данные предложения, кроме того, что они организованы при помощи синтаксического параллелизма, содержат лексический параллелизм («Это – путь от ...», «... Это – путь от ...»). Части сложных предложений в местах сцепления имеют одинаковое звено «... от ... к ...». Но при этом некоторые части предложений имеют и добавочные элементы, расширяющие их объём. Такими добавочными элементами становятся дополнительные члены предложения, выполняющие функцию уточнения мысли автора. Сравним, насколько не совпадают по ритмическому рисунку такие части, как «от одинокого созерцания к слиянию с жизнью», «от попыток силой мечты проникнуть в тайну мира к спокойному и трезвому наблюдению действительности», «от мистики к реализму». Уже на примере одного предложения мы можем проследить процесс расширения рамок параллельных синтаксических групп.

Рассмотрим ещё примеры синтаксического параллелизма, способствующего восприятию литературно-критического текста как ритмической прозы: «В своих стихах Блок изображает себя то «стражником во храме», «хранящим огонь лампад», то одним из верных рабов, сторожащих у входа в терем Царицы, то – «совершающим в тёмном храме бедный обряд» в ожидании «Прекрасной Дамы», то пажом, который несёт за Ней покрывало...» [1, т.6, с.432]; «То тащится «забитая лошадка бурая», то изображена «улица, улица... тени беззвучно спешащих тело продать», то нарисован портрет девушки, к которой «врывается силой» обольститель, то передано, как в переулках «пахнет морем» и «поют фабричные гудки», то в стих врезывается грубое восклицанье «Эй, Фёкла, Фёкла!», то поэт призывает к самой простой, уличной пляске...» [1, т.6, с.437]; «В новых стихах Блока то «низкий дым стелется над овином», то треплются «три истёртых шлеи», то сто-

ит жандарм на железнодорожной платформе перед раздавленной поездом женщиной; перед нами то – модный литератор, «слов кощунственных творец», то – трактирная стойка», «кабинет ресторана», «Елагин мост», «быстрый лёт санок», когда кто-то «легко заправляет медвежью полость на лету» и «лукавит, тонкий стан обвив», то – картины итальянских городов: Равенны, Венеции, Флоренции...» [1, т.6, с.438]. Сложное предложение, состоящее из частей, параллельных по своей синтаксической конструкции, объединено одинаковыми союзами (в данных случаях – союзом «то») – типичная для стиля Брюсова-критика схема создания фразы.

Обращает на себя внимание и тот факт, что первые четыре предложения статьи объединены лексическим подхватом. В каждом из них мы видим слово-лейтмотив данного абзаца «путь» («этапы пути...», «это – путь от ...», «в то же время это – путь от ...», «... пройденного им пути...»). Вообще, для статьи В. Брюсова характерно использование лексического повторения: «В ранних стихах Блока река – не просто река, но символ границы, отделяющей его от Идеала; белая церковь вдали, которая утром кажется приближённой, не просто церковь...» [1, т.6, с.433]; «...Он шаг за шагом описывает этот свой, ведущий к раю, “путь зла” – путь, на котором у него вырываются скорбные жалобы...» [1, т.6, с.436]; «Здесь же раздумия, посвящённые родине, судьбам России, – раздумия, к которым Блок последнее время возвращается всё чаще и чаще...» [1, т.6, с.438]; «Временно Блок мог принять скромный жребий – быть только поэтом, временно может и теперь создавать такие прекрасные строфы чистой поэзии, как его последние “итальянские” стихи...» [1, т.6, с.439].

Типичным становится для стиля Брюсова-критика обращение к повторению однородных членов предложения. Перечисление каких-либо явлений, признаков, символов, образов блоковской поэзии отражает мерный ритм рассуждений автора: “Терем”, “дверь”, “ступени”, “дорога”, “заря”, “небеса” – едва ли не все слова берутся поэтом в особом, условном значении» [1, т.6, с.433]; «Как бы забыв свои храмы, кельи, паперти, лилии, обычную обстановку своих ранних стихов, – Блок рассказывает теперь...» [1, т.6, с.435]; «Это – поэтический дневник, изложенный в стихах нервных, изломанных и глубоко волнующих» [1, т.6, с.436]; «... Поэзия тёмных иносказаний, поэзия таинственных храмов, белых ступеней, ожидания, поклонения – заменилась песнями о радостях и печалях “горестной земли”, простыми изображениями повседневной жизни» [1, т.6, с.437]; «... Предоставляя читателю угадать, кто поднимался, кто выходил, кто смеялся» [1, т.6, с.442]; «Это придаёт его поэзии особую свежесть, делает все его стихи жизненными, позволяет поэту постоянно открывать новые и новые источники вдохновенья» [1, т.6, с.443].

Иногда Брюсов выстраивает фразу таким образом, что однородные члены предложения повторяются парно: «Все события, всё, происходившее вокруг, эти юноши воспринимали как таинственные символы, как прообразы чего-то высшего, и во всех явлениях повседневной жизни старались разгадать их мистический смысл» [1, т.6, с.432]; «Только в последних стихотворениях образы книги становятся более конкретными, более жизненными, выступают из-за ликов ангелов облики живых людей, из-за куполов таинственных храмов – стены простых домов» [1, т.6, с.433].

Парные группы: «спокойному и трезвому» [1, т.6, с.431]; «идеальной любви и идеальной жизни» [1, т.6, с.431]; «сложности и ... грубости» [1, т.6, с.438]; «недостигнутых и недостижимых» [1, т.6, с.431]; «вширь и вглубь» [1, т.6, с.431]; «стены ... и даже фабрики» [1, т.6, с.433]; «конца мира и Страшного суда» [1, т.6, с.434]; «пустых и как бы слепых» [Брюсов, т.6, с.435]; «божественного и демонического» [1, т.6, с.436]; «соблазнительной и желанной» [1, т.6, с.437]; «радостях и печалях» [1, т.6, с.437]; «высказать и определить» [1, т.6, с.438]; «чаще и чаще» [Брюсов, т.6, с.438]; «своим настоящим и своим прошлым» [1, т.6, с.439]; «поэтом и ... художником» [1, т.6, с.441]; «о страсти и о гибели» [1, т.6, с.441]; «ритмы и ... слова» [1, т.6, с.441]; «развивать и совершенствовать» [1, т.6, с.441]; «выражения и эпитеты» [1, т.6, с.441]; «предметов и явлений» [1, т.6, с.441]; «чутьё ... и ... вкус» [1, т.6, с.443]; «любит и умеет» [1, т.6, с.443]; «красивым и завлекательным» [1, т.6, с.443]; «вдумчивости и внимания» [1, т.6, с.443]; «оригинальность и красоту» [1, т.6, с.443]. Сюда же можно отнести и такое словосочетание как «шаг за шагом» [1, т.6, с.436].

В работе В. Маяковского «В.В. Хлебников» метафоры не только способствуют более глубокому толкованию места творчества Хлебникова в истории русской литературы, своеобразия его творческой манеры письма, но, в то же время, они адекватно отображают и индивидуальный стиль самого автора данной статьи: «... Только десять ... знали и любили этого Колумба новых поэтических материков, ныне заселённых и возделываемых нами» [5, т.2, с.630]; «Мы выбирали из вороха бросаемых им черновиков кажущиеся нам наиболее ценными и сдавали в печать. Нередко хвост одного наброска приклеивался к посторонней голове, вызывая весёлое недоумение Хлебникова» [5, т.2, с.630]; «Хлебников создал целую “периодическую систему слова» [5, т.2, с.631].

В статье В. Маяковского о Хлебникове ритмическая организация текста достигается за счёт введения грамматико-синтаксических параллельных конструкций. Например, «Хлебников – поэт не для потребителей. Его нельзя читать. Хлебников – поэт для производителя» [5, т.2, с.630]. Синтаксический параллелизм, подкреплённый лексическим

(«Хлебников – поэт...»), дополнен антитезой («...не для потребителей... – для производителя») и позволяет автору в лаконичной форме определить специфику творческого наследия поэта. В другом случае использование синтаксического параллелизма позволяет автору шире представить условия жизни и творчества поэта: «Если случайность не подвораживала к этому времени издание какого-нибудь сборника и если кто-нибудь не вытягивал из вороха печатаемый листок – при поездках рукописями набивалась наволочка, на подушке спал путешествующий Хлебников, а потом терял подушку» [5, т.2, с.633]. В то же время ритм создаётся не только с помощью синтаксического или лексического параллелизма, но и за счёт «нанизывания» однородных членов предложения: «Для так называемой новой поэзии (наша новейшая), особенно для символистов, слово – материал для писания стихов (выражения чувств и мыслей), материал, строение, сопротивление, обработка которого были неизвестны» [5, т.2, с.631]; «Его пустая комната всегда была завалена тетрадами, листами и клочками, исписанными его мельчайшим почерком» [5, т.2, с.633]; «Уехал на крыше вагона; ездил два года, отступал и наступал с нашей армией в Персии, получал тиф за тифом» [5, т.2, с.634].

Определённую роль в создании ритма играет словесный подхват, использующийся в тексте: «Законченность его напечатанных вещей – фикция. Видимость законченности чаще всего дело рук его друзей» [5, т.2, с.630]; «Биография Хлебникова равна его блестящим словесным построениям. Его биография – пример поэтам и укор поэтическим дельцам» [5, т.2, с.630]; «Но это, конечно, только сознательное шукарство – от избытка. Шукарство мало интересовало Хлебникова, никогда не делавшего вещей ни для хвастовства, ни для сбыта» [5, т.2, с.632].

Организации ритма в тексте способствуют широко встречающиеся предложения декларативного характера, иногда – весьма лаконичные («Поэтическая слава Хлебникова неизмеримо меньше его значения» [5, т.2, с.630]; «Для Хлебникова слово – самостоятельная сила, организующая материал чувств и мыслей» [5, т.2, с.631]; «Хлебников мастер слова» [5, т.2, с.631]; «Хлебникова любили все знающие его» [5, т.2, с.634]), риторические восклицания («Тавтология. Убожество слова. И это для сложнейших определений любви!» [5, т.2, с.632]; «Когда же, наконец, кончится комедия посмертных лечений?! Где были пишущие, когда живой Хлебников, оплёванный критикой, живым ходил по России? <...> Бросьте, наконец, благоговение столетних юбилеев, почитания посмертными изданиями! Живым статьи! Хлеб живым! Бумагу живым!» [5, т.2, с.635]).

Отдельно встречающиеся парные группы слов, организованные автором по формуле «ни ..., ни ...» («ни для хвастовства, ни для сбы-

та», «ни причин, ни сроков»), определяющей роли не играют в процессе создания ритмического рисунка данной статьи.

Нам представляется возможным изучить ритмическую организацию прозаического текста и с других позиций, не рассматривая ритм литературно-критической прозы, исходя из представлений В.М. Жирмунского. А, например, руководствуясь опытом анализа ритма прозы, изложенного в книге М.М. Гиршмана «Литературное произведение: Теория художественной целостности» [2]. М.М. Гиршман исследует прозаический текст по отдельным синтагмам. Каждая синтагма (в зависимости от слогового объёма она может быть малой, регулярной или большой), по Гиршману, имеет зачин и окончание, которые также, в свою очередь, подразделяются по аналогии со стиховедческой традицией на мужские, женские, дактилические, гипердактилические. Для обозначения первичной ритмической единицы художественного прозаического текста учёный предлагает использовать термин колон. Кроме колона, состоящего из зачина (в стихе – анакруза), основы (от первого до последнего сильного слога) и окончания (в стихе – клаузула), ритмообразующую функцию могут выполнять количество ударений в колонах, расположение безударных интервалов и словоразделов, а также внутрифразовые и межфразовые зачины и окончания [2, с.266].

Итак, в настоящей статье на примере работ В. Брюсова «Александр Блок» и В. Маяковского «В.В. Хлебников» мы попытались рассмотреть ритмико-интонационную организацию литературно-критического текста с разных позиций. В. Астафьев писал: «Слова без звука нет. Прежде чем появиться слову, возник звук. Так и в прозе: прежде чем возникает сюжет, оформится замысел, вещь должна «завучать», т.е. родиться в душе «звуком» оформиться в единую мелодию, а всё остальное потом, всё остальное приложится. И горе, если во время работы обстоятельства (о уж эти обстоятельства!) уведят от работы надолго и мелодия вещи начинает умолкать в душе и рваться, и тогда вы замечаете сбой в прозе, видите, как пишущий заматался, у него появилась разностильность, что-то сломалось, что-то «оглохло» в прозе – она не “звучит”! Лучше всего удаются вещи, написанные в один дух, единым порывом, в которых мелодия рвёт сердце, вздымает тебя на такие высоты, что ты задыхаешься от счастья. Разумеется, от этой музыки лишь частица малая, может всего капля, упадёт на бумагу и отзовется звуком в сердце читателя. Однако и это уже большое счастье для пишущего, высокопарно выражаясь, творца» [цит. по кн.: 2, с.271-272].

Вне сомнений, во всех взятых наугад отрывках литературно-критических статей писателей-модернистов не обязательно будет наблюдаться ритмическая организация текста, но, тем не менее, существующие примеры ясно демонстрируют факт такой организации не только

в поезии, художественной прозе, но и в литературной критике модернистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В. Собр. соч.: В 7-и т. – М., 1975.
2. Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – М.: Языки славянской культуры, 2002.
3. Жирмунский В. О ритмической прозе // Жирмунский В. Теория стиха. – Л., 1975. – С. 569-586.
4. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
5. Маяковский В.В. Сочинения: В 2-х т. – М.: Правда, 1988.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядається таке явище, як ритміко-інтонаційна організація літературно-критичного тексту російських модерністів, що являє собою зразок письменницької критики. Дослідження здійснюється на матеріалі статей В. Брюсова „Олександр Блок” та В. Маяковського „В.В. Хлебніков”. Автор аналізує ритмічну організацію статті, виходячи із положення теорії В.М. Жирмунського щодо ритмічної прози як комплексу художньо упорядкованих синтаксичних груп.

SUMMARY

This article deals with the rhythm-intonation organization of the Russian modernists' critical works as the examples of the author's criticism. The investigation was made on V. Brusov's critical essay "Alexander Block" and V. Mayakovsky's critical essay "V.V. Khlebnikov".

The author of the article analyses the rhythm-intonation organization of this text using the theory of V.M. Zhirmunsky. According to the theory of V.M. Zhirmunsky rhythmical prose is the complex consist of syntactical groups.

С.Ф. Кузьмина
(Минск)

УДК 82(091)

**ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ
И ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА:
ПУШКИН – ДОСТОЕВСКИЙ – МАНДЕЛЬШТАМ – НАБОКОВ**

В каждой национальной культуре есть некий определяющий смыслы и горизонты ожиданий «центр», всегда равный самому себе, но в этой самотождественности невыявленный в чистом, «снятом виде». Этот момент культуры, как правило, осознается в качестве *традиции*, сакрального ядра, продуцирующего и иницирующего источника жизнотворческой и интеллектуальной энергии, которая определяет стабильность духовного космоса, организует его на всей временной оси и проявляется в *онтологической поэтике*, которая способна выявить и воплотить истинную суть бытия.

Пушкин художественно оформил национальное бытие в его глубинных, Логосных основах, восстановил прерванную в XVIII в. древнерусскую традицию, сохранив ее теоцентричность. В конечном итоге, не языческая иерархия ценностей, не западноевропейская ориентация на Просветительство и гиперрационализм, не гедонизм и личный успех, или антропоцентричность, а христианская аксиология и антропология, множественность вертикалей и горизонталей взаимоотношений человека и мира как отношений человека и Бога воплощаются в его творчестве, принадлежащем христианской культуре.

Интенциональное состояние традиций древнерусской литературы Пушкин «переводит» в активную часть культуры, создав трагедию «Борис Годунов» (1825). Конфликт трагедии выстроен на столкновении православных идеалов Святой Руси с реальностью истории, утратившей Благодать. Освященные веками всенародно почитаемые иконы Владимирской и Донской Богоматери (сцена «Красная площадь») указывают на связь русской истории с Благовестием и определяют временную перспективу вечности, в которую вписана русская история и которой определяется ее высший провиденциальный смысл.

В онтологической поэтике Пушкина человеческое соизмеряется с божественным, конкретно историческое – с провиденциальным. Крестный ход с хоругвями и святынями, всенародная соборная молитва о помощи и заступничестве призваны спасти страну от несчастий. Сценическое действие – лишь внешний план событий; внутренний план определяется молитвами патриарха Иова, летописца Пимена, юродивого Николки. В доме Шуйского читается молитва о государе: «Царю небес, везде и присно сущий...» [23, т.5, с.254], которая сложена авто-

ром трагедии согласно древнейшей традиции молитвенного чина (Великой ектении Василия Великого*).

В трагедии воссоздается народное и православное отношение к чуду как форме откровения и прямого указания на Божье сопричастие (чудесная кончина царя Феодора; посмертные чудеса Димитрия-царевича). Мученики, по духовной традиции, награждаются «венцом вечной жизни от Христа», «венцом царства Божия», после смерти они творят чудеса, «подавая дары исцеления <...> слепым давая прозрение» [21, с.197, 198]. В Борисо-Глебовском цикле, который связан с пушкинской трагедией темой убийства неповинного отрока с целью узурпации власти, святые мученики-отроки совершают чудеса и возглавляют небесное воинство, помогающее Александру Невскому, особо почитавшемуся в роде Пушкиных.

Нравственные законы, по Пушкину, распространяются на всех без исключения, как по вертикали государственной власти, так и по горизонтали живой жизни. Власть над людьми, по традиции, в принципе не может принадлежать человеку, а принадлежит только Богу. «В семиотическом плане грешный человек репрезентирует трансцендентное величие Бога» [1, с.121]. Смута – итог нарушения постулата непогрешимости Царя, причем в трагедии тяжесть греха возлагается на весь народ (покаянные слова Пимена: «Прогневали мы бога, согрешили: / Владыкою себе цареубийцу / Мы нарекли» [23, т.5, с.236]. Особую роль в онтологической поэтике Пушкина играет созданный им образ юродивого. Он – голос высшего провиденциального Божьего Суда: «Нет, Нет! Нельзя молиться за царя Ирода – / богородица не велит» [23, т.5, с.300]. Во всей русской литературе дите будет символом чистоты и невинности, символом Христа и святости.

Толпа, спровоцированная на расправу и признание Самозванца, кричит: «Вязать! топить! Да здравствует Димитрий! / Да гибнет род Бориса Годунова» [23, т.5, с.320]. Все меняется, когда становится ясно, что невинных Ксению и Феодора убили. Безмолвие народа (ремарка: «Народ в ужасе молчит») [23, т.5, с.322] воплощает прозрение, о котором сказано в Библии: либо быть «родом избранным, народом святым» (1 Пет. 2, 9), либо становиться «ужасом, притчею и посмешищем у всех народов», оставаясь «пораженными сумасшествием, слепотою и оцепенением сердца» (Втор. 28, 37).

В «Маленьких трагедиях» причины трагических коллизий вненациональны и вневременны. Их онтологическая суть в богоборческих идеях *самоутверждения, своевольной дерзости, произвола и отчаяния*, извращенных понятиях «естественного человека». Неизбежность неразрешимых конфликтов, страдания и гибели героев и их духовного просветления (хотя бы на миг!) раскрывается как онтологическая суть бытия. Страсть к богатству как власти над миром вытесняет челове-

ческое в душе Скупого рыцаря. Его право повелевать осознается им самим как «демоническое», и не потому ли его *слово* заменяется «*свистом*», которому послушно «окровавленное злодейство» [23, т.5, с.343]. Барон знает про совесть, которая для него «ведьма, / От коей меркнет месяц и могилы / Смущаются и мертвых высылают» [23, т.5, с.345]; он страшится возмездия за слезы сирот и вдов, но ждет наказания не с небес, а с ада («недр земных» [23, т.5, с.343]). Искаженное сознание выстраивает мир, противоположный человеческой и божественной норме. Богатство как личный идеал – один из самых распространенных путей *от* Сына Человеческого, путей изначального недоверия к Благу и заботе Отца. В Нагорной проповеди сказано: «Не собирайте себе сокровищ на земле», «ибо где сокровище ваше, там будет и сердце ваше» (Мф. 6.20; 21).

Сальери – трагический герой не в античном, а христианском смысле. Он решил восстановить справедливость, став судьей самому Богу: «...нет правды на земле / Но правды нет – и выше. Для меня / Так это ясно, как простая гамма» [23, т.5, с.357]. В Моцарте он видит Бога: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; / Я знаю, я» [23, т.5, с.361]. И именно поэтому убивает его: «... и, наконец, нашел / Я моего врага» [23, т.5, с.362]. Сальери рассудочен и гневен, он классификатор и труженик, и уверен, что «песни райские» не нужны «чадам праха».

Граница между мертвым и живым в онтологической поэтике Пушкина часто становится проницаемой («Медный всадник», «Каменный гость», «Гробовщик», «Пиковая дама»). Председатель пира во время чумы в своем Гимне, восславляя *смерть наравне с жизнью*, все-таки сомневается: «Есть упоение в бою <...> Бессмертья, *может быть*, залог» [23, т.5, с.419]. Для священника картина пира подобна аду, он просит «Святою кровью / Спасителя, распятого за нас», прервать веселье. В словах Председателя: «сознание беззаконья моего» [23, т.5, с.421] – скрыт глубочайший смысл внутреннего покаяния и прозрения. Пушкин вводит тему *христианского спасения, возможного и в самый последний момент*. «Признаю усилья / Меня спасти...», – говорит Председатель священнику, но отказывается от спасения, потому что «поздно». Грех – в отчаянии, а значит, и в отступничестве от веры в Благодать.

В «Пире во время чумы» звучит и тема творчества. Песнь Мери о *свидании* с любимым *на небесах* и гимн Вальсингама воссоздают два противоположных пути искусства. В 1831 г. Пушкин писал, что поэзия «не должна унижаться до того, чтобы силою слова потрясать вечные истины, на которых основано счастье и величие человеческое» [26, с.337].

В «Капитанской дочке» в сконцентрированном виде представлена русская история в лицах. Как пророк, Пушкин сказал о «бессмысленности и беспощадности» русского бунта, как историк, он раскрыл движущие силы и противоречия бунта, как художник, он воплотил типичный русский

духовный идеал взаимопонимания и процветания нации на нравственных и религиозных основах. Холодный ум Швабрина, его умение предугадать и «вычислять» ситуацию, его рационализм и бесчестие, презрение к Отечеству и всему «простому» – от стишков Гринёва, до чувств Маши – приближают его как художественный тип к героям нашего времени. Швабрин воплощает *иной* путь русского национального развития и духовного оформления. Вначале Пушкин, а затем и Достоевский указали, что не надо видеть в народе кумира, а необходимо видеть ту святыню, которую народ ценит превыше всего, – веру в Бога.

Пушкин последователен в интуитивно угаданной идее – за видимым, чувственно воспринимаемым миром и кругом явлений, предметов, чувств и мыслей, скрываются невидимые и абсолютные закономерности, которые универсальны и софийны. В «Каменноостровском цикле» (1836) поэт воплощает онтологию современного мира, готового стать «выше» Христа («Мирская власть»). Могуществу «мирской власти» противопоставляется покорность Христа, его искупительное смирение и страдания. Крест у Пушкина – «животворяще древо» [23, т.3, с.366]. Ефрем Сирий утверждает: «Крест – воскресение мертвых. Он водружен посреди вселенной, насажден в лобном месте, и тотчас произрастил грозды жизни» [27, с.260, 262].

В стихотворении «Отцы пустынные и жены непорочны ...» поэт обращается к святоотеческой традиции Ефрема Сирина – «пророку по деяниям земной жизни, учителю церкви вселенской по сочинениям своим» [2, с.83]. Великопостная молитва – «древнее самых древних уставов» и известна в течение многих веков всем прихожанам. ** Она невольно «приходит на уста» и «умиляет» сердце (в жанровом смысле Пушкин точно указывает на «умилительные» молитвы Сирина). Выражение «сердцем возлетать во области заочны» [23, т.3, с.370] соответствует тексту Сирина: «Если кто из вас, во время усердной молитвы <...> возносился над землею, то в этот час бывал он весь вне тела своего, вне всего этого века, и уже не на земле» [27, с.65].

Из стихотворений «Пророк» и «Поэт» «Отцы пустынные...» следует, что *пророк* послушен Божьему гласу, *поэт* – силе вдохновения, *человек* молит о лицемерии своих грехов и о прощении их, чтобы *жить и умереть человеком*. Пушкин знал и художественно воплотил все возможные *ипостаси личности*, и главным оказался *человеческий облик как образ и подобие Бога*.

В стихотворении «(Подражание итальянскому)» говорится о посмертной судьбе Иуды, который даже для Сатаны – «добыча смрадная»; он – «труп живой» и «всемирный враг» [23, т.3, с.367]. Стихотворение заканчивается словом Христос, что в онтологической поэтике означает первичность высшей божественной власти и утверждение поэтом теодицеи. «Ад после Христа – уже не место, где Дьявол властвует, а люди

страдают, ад – это, прежде всего, темница для самого Дьявола, а также для тех, кто добровольно остается с ним, чтобы разделить его судьбу» [8, с. 319]. Крайней степенью отпадения от Христа является грехопадение из-за предательства Богочеловека. В этом акте космической гордыни Иуды, повторяющем ниспадение Люцифера, Ефрем Сирин видит предел человеческого своеволия. Пушкин актуализирует проблему свободы выбора: быть учеником Христа или его предателем, и рассматривает ее как дихотомию воли человеческой и воли Божьей.

Пушкин воспринял не только «*букву*», но и *дух Святой Руси*, христианскую онтологию, разделяющую истинно-сущее и мнимо-сущее как «мрак земных сует»: «И внемлет арфе серафима / В священном ужасе поэт» [23, т.3, с.165]. Пушкин пророчески угадал призвание русского народа – хранить *любовь* к Христу, неказенную и нелицемерную. После Пушкина эту мысль страстно отстаивал Достоевский, сделав ее центральной в своем творчестве.

Фундаментальное и авторитетное обоснование сакральной традиции Достоевский, вслед за Пушкиным, проводит через отрицание самодостаточности человеческого сознания. Беспрецедентная критика совокупности современных ему оснований русской жизни была мотивирована и возможна исключительно в силу абсолютного доверия духовной традиции, которую, по глубокому убеждению Достоевского, сохранил в сердечной глубине народ (нетронутой цивилизационными процессами и светским образованием).

Достоевский убежден в духовном происхождении человека: «*Бог вдунул в него дыхание жизни* (но скверно, что грехами своими человек может опять обратиться в скота)» [5, т.29, с.85]. Открыв Святую Русь на каторге, среди преступников, к которым принадлежал и сам, Достоевский читал Евангелие*** четыре года. С Евангелием Достоевский не расставался до самой смерти. Выявление цитат, аллюзий, внутренних отсылок к Библии [26] дает представление о религиозной сфере Достоевского, преломленной в творчестве, но личный религиозный опыт не может и никогда не вмещался лишь в «текст» (буквально читают Евангелие старый слуга Григорий и любимого Достоевским Исаака Сирина Смердяков в романе «Братья Карамазовы»).

Евангелие имеет жизненно важный смысл для героев Достоевского. Воскрешение Лазаря (Ин. 11:1–44), читанное Соней Раскольникову–убийце, Послание Лаодийской церкви (Ап. 3, 14–17), прочтенное книгоношей Степану Трофимовичу, дает надежду на обновление и духовное перерождение. Видение Алеши Каны Галилейской (Ин. 2: 1–11) у тела почившего Зосимы утверждает веру в воскресение. Эпиграф к роману «Бесы» (Лк. 8:32–36) определяет главную идею: «...исцелившийся человек, из которого вышли бесы, сидит у ног Иисусовых» [5, т.29, с.145]. Священное Писание для Достоевского – не «культурный фон», не «кон-

текст» и не «текст в тексте», а духовно необходимая и единственная реальность, достоверность которой не подлежит сомнению.

Для Достоевского Христос и народная правда составляют единство, он отстаивает мысль, что «любовь народа русского есть Христос, и он любит образ его по-своему, то есть до страдания. Названием же православного, то есть истиннее всех исповедующего Христа, он гордится более всего» (глава «Влас» в «Дневнике писателя» за 1873 г.). Значимо личное признание Достоевского: «Да, народ наш груб, хотя и далеко не весь, о, не весь, в этом я клянусь уже как свидетель, потому что я видел народ наш и знаю его, жил с ним довольно лет, ел с ним, спал с ним и сам к «злодеям причтен был» <...> от него я принял вновь в мою душу Христа, которого узнал в родительском доме еще ребенком и которого утратил было, когда преобразился в свою очередь в «европейского либерала» <...> Народ грешит и пакостится ежедневно, но в лучшие минуты, во Христовы минуты, он никогда в правде не ошибется <...> А идеал народа – Христос» [5, т.26, с.152].

Своих положительных героев – Зосиму, Тихона, Алешу, Маркелова Достоевский наделяет уникальным знанием Евангельских истин; герои, отверженные жизнью и социумом – Соня Мармеладова и Мармеладов, Раскольников (в эпилоге «Преступления и наказания»), Таинственный посетитель – ненаказанный убийца, Митя Карамазов, осужденный за несовершенное им преступление, по-разному, но приходят к Христу. Лебедев и Ипполит толкуют Апокалипсис. Герои, не достигшие покаяния, примирения с собой и людьми, не любящие ни мира, ни себя, мучаются поисками Бога и Благовестия. Карамазовы приходят именно в келью к Зосиме, чтобы разрешить семейные тяжбы. Ставрогин ходил по монастырям и к Тихону – монастырскому старцу идет на исповедь со своими жалкими листками о совершенном им преступлении – надругательстве над ребенком, что по Евангелию является одним из самых страшных грехов. Надругательство над ребенком – бунт против Бога и Богородицы (мотив «Бориса Годунова»). Ставрогин, как его видел Достоевский, «*наш тип, русский, человека праздного, не по желанию быть праздным, а потерявшего связи со всем родным и, главное, веру, развратного из тоски, но совестливого и употребляющего страдальческие судорожные усилия, чтобы обновиться и вновь начать верить*» [5, т.29, с.232].

Опыт Достоевского – зрителя тайных и явных движений души, вмещает знание о бесовском, демоническом, сатанинском и зверином началах человека, и знание об ангельском, непорочно-чистом, духовном, горнем и высшем – *обоженном* состоянии, когда земное и небесное, человеческое и божественное сливаются (не в метафорическом, поэтическом, смысле, а конкретно зримом, явленном и выявленном в судьбе). В этом видении писатель–мыслитель знал точно и кон-

кретно, что всякая душа стенает и плачет, но ее страдания есть единственный путь к спасению, а значит, и счастью.

Достоевский, как и Пушкин, выявляет общие для человека заблуждения и *прелести* (от «прельщать» – соблазнять, сбивать с пути): идеи золота-богатства как спасения от житейских тягот (идея Ротшильда – у Аркадия в «Подростке»), власти над другими (Раскольников), сладострастие, гедонизм (карамазовщина), превосходство ума над стихией живой жизни, грех высокоумия (Иван Карамазов), наконец, – бунт против Бога и его законов – бунт окончательный, бесповоротный. «Мы уже давно не с Тобой, а с ним!» (Антихристом) – говорит Инквизитор из «Поэмы» Ивана Карамазова. Онтологическая поэтика Достоевского совпадает с аксиологией и онтологией Пушкина, и это тождество стало возможным благодаря обращению к духовной традиции православия.

Писатель сохраняет Христову любовь к «малым сим», грешникам и убогим, юродивым [7, с.63-118], сирым и отвергнутым, во имя которых и пришел Сын Человеческий, что является фундаментальным качеством тысячелетней духовной традиции русской культуры [16, с.246-249].

Сопоставительный анализ первого памятника древнерусской литературы – «Слова о Законе и Благодати» киевского митрополита Илариона и творчества Достоевского раскрывает единство авторов во всем, что касается русского благочестия, богомыслия и богословия, христианской антропологии, целеполагания частной и государственной жизни и позволяет по-новому оценивать значение религиозного опыта писателя и его онтологической поэтики [10; 11].

Вся шкала ценностей земной жизни и истории у Илариона и Достоевского *христоцентрична* [3; 9; 6; 15; 22]. Иларион вводит в русскую литературу важнейшие субстанциальные категории: Сын Божий, Христос, Благодать, Истина, Закон, Свобода, Спасение. Эти категории не могут, с ортодоксальной точки зрения, являться предметом эстетического художественного освоения, они *богодуховенны*, но являясь духовными *реалиями* мира, они в то же время наполнены конкретным и жизненно необходимым смыслом и потому становятся полем художественно-философского осмысления русской литературы.

Христоцентричность кардинально меняет не только систему ценностей и оценок, но и систему изобразительных средств. Весь круг описываемых явлений и предметов, входящих в текст, **соизмеряется** не с текущей эмпирикой, а с **трансцендентным Абсолютом**. История, по Илариону, определяется духовным содержанием, ее смыслом является приближение к Благодати, все отступления ведут в идольское прельщение и кровавой жертве. У Илариона об этом сказано со всей определенностью как о пройденном Русью этапе язычества. Достоевский раскрывает новый виток идолослужения и бесовщины, с тем, чтобы вернуть утраченное ясное понимание того, что есть человек.

Модернізм – незалежно від того, західноєвропейський він чи російський, змінює «границі духа», дефіцитним чи востребованим стаються ті області свідомості, які раніше були табуовані. Велика духовна традиція російського православ'я, яка забороняла вступати на шлях магії, заклинання, «алхімії слова», пов'язаної з демонологією і окультизмом, якщо не повністю, то ісподволь «отримується». Традиції Пушкіна і Достоевського зазнають певної метаморфози: вони вводяться до неправославного контексту і присутні *експліцитно* (т.б. у вигляді певного дискурсу з згадуванням імен Пушкіна і Достоевського, об'їграванням їх сюжетів і образів), але, як правило, не зберігають християнської моделі світу і людини. Онтологічна поезія в межах модернізму змінює свої основи. «Операційна» роль зміни картини світу і якісного перетворення мистецтва віддається символу (художньому засобу).

Символізм представляє беспрецедентну боротьбу за авторське (людське) слово, яке було б сакральним, чи тождественним Слову – Богочоловіку. Встав на цей шлях догадок і богоборцтва, російський символізм, несомненно, був обречений на творчий успіх і особисту трагедію. В муках умирає Блок – найтонший лірик Срібного століття, передбачивший нову Голгофу Христа від дванадцяти лежачих апостолів; розстріляний Гумілев; в загальному ямі похований Мандельштам; самоубійством обриває життя Маяковський і Цветаєва.

Чоловік-Творець власних світів представав і титаном духа, і роздвоєною особою, зараженою скепсисом, соліпсизмом, тонким ядом декадансу і естетизму, а під час і відкритим демонізмом. В Росії на межі двох століть виник ефект Ренесансу, Возродження в специфічно російському оформленні, яке не знало меж і «чужого» не більше і не менше як «життєтворчості», «теургії», перетворення всього Космосу, всього видимого і невидимого, не за законами *релігії*, а за законами *мистецтва*. Смыслові перспективи в модерністській поезії прихотливо порушують задані духовною традицією межі. Онтологічні категорії: Істина, Добро, Зло, Красота втрачають свою певність.

Акмеїсти прагнули надати інше векторне напрямлення російській поезії. Принцип символізму – «від реального до реальнішого», чи поезія співвідношень, замінюється областю текстових співвідношень, чи поезією слова, що робить акмеїстів передвісниками постмодернізму. Е. Кузьміна-Караваєва писала, що Мандельштам прийняв «слово “акме” як слово, позначає вершину, – вершину творчості, прагнення до творчому досконалості, до включення в свій створений світ всього світу, видимого з творчої вершини» [12, с.569].

В художній практиці раннього Мандельштама проблематизується адекватність минулих традицій викликом сучасного. Для

Мандельштама византизм реакционен, так как, по его мысли, мешает русскому языку выполнять свое предназначение – быть «з в у ч а щ е й и г о в о р я щ е й п л о т ь ю» [17, с.28, 58]. Византийское государство К. Леонтьева, по выражению поэта, «голодно», потому что оно пожирает само себя. В критической прозе Мандельштама все эпитеты к Византии негативны: «Византия “бездетная”, “враждебная” [17, с.28, 58]. Чуждая поэту Византия возникает в стихотворении «Не развалины, нет...» (1930), где говорится о разрушенном храме Звартноц Армении, с «нахохленными орлами с совиными крыльями, еще не оскверненными Византией». В «Заметках о поэзии» он утверждает: «Первые интеллигенты – византийские монахи – навязали языку чужой дух и чужое обличье. Чернецы, то есть интеллигенты, и миряне всегда говорили в России на разных языках. Славянщина Кирилла и Мефодия для своего времени была тем же, чем воляпюк газеты для нашего времени. <...> Все, что работает в русской поэзии на пользу чужой, монашеской словесности, всякая интеллигентская словесность, то есть “Византия”, – реакционна. Все, что клонится к обмирщению поэтической речи, то есть к изгнанию из нее монашествующей интеллигенции, Византии, – несет языку добро, то есть долговечность, и помогает ему совершить подвиг самостоятельного существования в семье других наречий» [17, с.28, 68-69].

Как видим, Мандельштам полемичен к традиции – прежде всего традиции древнерусской литературы, и даже по отношению к тем, кого он приводит как пример «работников, какие непосредственно участвовали в великом обмирщении языка, его секуляризации. Это – Тредьяковский, Ломоносов, Батюшков, Пушкин, и, наконец, Хлебников и Пастернак» [17, с.28, 69]. При этом он не мог не знать, что Ломоносов считал, что богатство русского языка «больше всего приобретено купно с греческим христианским законом» (1758) [14, с.495], а Пушкин подчеркивал: «Как материал словесности, язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии» [24, с.101-111].

Как известно, западная ориентация Чаадаева, уничтожение им русской истории как несамостоятельной и неинтересной для мировой культуры, рецепты излечения русского духа путем прививки западных выкристаллизованных форм католического единства, выраженные в «Философических письмах», вызвали у Пушкина негативную реакцию [23, т.10, с.872]. К. Леонтьев в работе «Восток, Россия и славянство» до предела заострил проблему выбора Россией между Западом и Востоком и утверждал необходимость сохранения, любой ценой, «византизма», спасающего, по его мнению, национальные формы государственности и религии [13].

Образ Рима в «Камне» Мандельштама воплощает идею универсализма, «снимающую» специфику русского пути. Собственное «присутствие» в вечном городе видится под знаком принятия католичества. В стихотворении «Обиженно уходят на холмы...» (1915) история борьбы плебеев и патрициев Рима проецируется (со смысловыми инверсиями) на русскую предреволюционную эпоху, с настроениями неизбежности перемен и неуверенностью в их результатах, атмосферой потери священного центра. По Мандельштаму, основа русской истории – заполнение географического пространства, а истории Запада – стремление «населить внешний мир идеями, ценностями и образами». В стихотворении «Посох» утверждается католическая идея, в противовес «истине народа».

В поэзии Мандельштама Рим выступает в качестве многоплановой парадигмы. В стихотворении «На розвальнях, уложенных соломой...» (1916) поэт обращается к концепции старца Филофея «Москва – Третий Рим» и синтезирует космологическое и историческое восприятие истории. «Малая» эсхатология заключена в отождествлении себя с убитым царевичем («царевича везут» – «меня везут»). Это может быть и Димитрий Угличский, и Алексей – сын Петра I. *Третий Рим*, по Мандельштаму, – *символ несправедливой и насильственной власти, которой не сопротивляется народ*: «худые мужики и злые бабы / Переминались у ворот» [18, т.1, с.110]. В позднем творчестве поэта настойчиво звучит тема невинной и закланной жертвы.

Предреволюционному Петербургу соответствует Иерусалим, над которым взошло «солнце черное» и царит «чад небытия». В онтологической поэтике Мандельштама – по законам художественной эволюции – суть надвигающейся эпохи геноцида видится в новом распятии Христа с пустой надеждой выстроить храм без Бога (стихотворение «Среди священников левитом молодым...», 1917). Многоуровневая реальность стихотворения включает ретроспективу Иудеи, распятой Христа и поплатившейся разрушением храма, и перспективу нового разрушения за грех духовной непросветленности, гордыни и самовозвеличивания.

В стихотворении «Где ночь бросает якоря ...» (1920-е гг.) говорится о провиденциальном смысле судьбы «вечных народов», которая не зависит от «глухих вскормленников мрака», отрицающих роль Христа во всемирной истории: «Вам чужд и странен Вифлеем, / И яслей вы не увидали» [18, т.1, с.304]. Самозванные цари (как и в онтологии Пушкина и Достоевского) уйдут со сцены истории: «Для вас потомства нет – увы! – / Бесполоая владеет вами злоба, / Бездетными сойдете вы / В свои повапленные гробы, / И на пороге тишины, / Среди беспамятства природы, / Не вам, не вам обречены, / А звездам вечные народы» [18, т.1, с.394].

Мандельштам писал: «... Христианское искусство всегда действие, основанное на великой идее искупления. Это бесконечно разнообразное в своих проявлениях «подражание Христу», вечное возвращение к единственному творческому акту, положившему начало нашей исторической эре. Христианское искусство свободоно. Это в полном смысле «искусство ради искусства». Никакая необходимость, даже самая высокая, не омрачает его светлой внутренней свободы, ибо прообраз его, то, чему оно подражает, есть само искупление мира Христом. <...> Вся наша двухтысячелетняя культура, благодаря чудесной милости христианства, есть *отпущение мира на свободу* – для игры, для духовного веселья, для свободного “подражания Христу”» [18, т.2, с.158].

В противовес заявлениям о «вреде» византизма поэт использует церковнославянские грамматические формы в стихотворении «Люблю под сводами седья тишины...» для воссоздания атмосферы православной литургии в Великую Субботу: «Люблю под сводами седья тишины / Молебнов, панихид блужданье / И трогательный чин – ему мы все должны, – / У Исаака отпеванье» (1921-22) [18, т.1, с.137]. Храм осознается как «зернохранилище вселенского добра». Образ «одичалых порфир» указывает как на потерю царской власти (что в действительности и произошло после отречения Николая II), так и на самозванное присвоение этой власти. Пятая строфа: «Не к вам влечется дух в години тяжких бед, / Сюда влечится по ступеням / Широкопасмурным несчастья волчий след, / Ему ж вовеки не изменим», – отражает трагическое восприятие актуальной истории, которая избирает не «Риги Нового Завета», а «волчий след», который в последующем преобразится в символический образ хищного «века-волкодава». Но сам поэт уверен, что он «не волк по крови своей».

В прозе Мандельштама «Египетская марка» ощутима традиция Достоевского. Используя сюжет «Двойника» автор разрабатывает тему двойничества, подмены реальности ее копией, живого – мертвым, истинного – ложным, власти «части» над «целым». Мир Достоевского соотнесен с Петроградом 1920-х годов и Россией, теряющей свой истинный и прекрасный Богоданный лик, который подменяется «личинной», дьявольской пустотой. Мандельштамом воссоздается иррациональный страх, рождающийся в атмосфере насилия лжеистории.

Вопрос Достоевского о возможности храма всеобщего счастья, построенного на слезах ребенка, в 1937 году был уже вопросом не художественной литературы, а трагической реальности для миллионов людей, становящихся «строительными жертвами». «Здание судьбы человеческой» Мандельштамом понимается как «здание», выстраиваемое усилием всех людей, всей всечеловеческой историей – от античности до современности, и он называет его «воздушно-каменным театром времен растущих». «...И все хотят увидеть всех, – / Рожден-

ных, гибельных и смерти не имущих» («Где связанный и пригвожденный стон?», 1937). Эти строки поэта перекликаются с эпилогом романа Достоевского «Братья Карамазовы». «Карамазов! – крикнул Коля, – неужели и взаправду религия говорит, что *мы все встанем из мертвых, и оживем, и увидим опять друг друга, и всех, и Илюшечку?*» [5, т.14, с.197] (курсив наш. – С. К.). Поразительно, что столь разные художественные миры и языки культуры в действительности соприкасаются и даже совпадают в своей онтологии.

В русском зарубежье христианская онтология русской литературы чрезвычайно актуализируется. Русские эмигранты считали своей миссией сохранение и развитие традиций Святой Руси, заветы которой были грубо попораны атеистической, антихристианской Советской властью. Художественный опыт Набокова современниками воспринимался как не отвечающий русской духовной традиции. Однако и его онтологическая поэтика сохраняет аксиологическое ядро русской классики. Резко негативное отношение к Достоевскому у Набокова сочеталось с прекрасным знанием его творчества. Достоевский считал, что русский народ – «народ-богоносец». В набоковском романе «Машенька» идея «народа-богоносца» возникает в полярном смысловом поле. «Пора нам всем открыто заявить, что России капут, что “богоносец” оказался, как впрочем, можно было ожидать, серой сволочью, что наша родина, стало быть, навсегда погибла...» [19, т.1, с.44], – утверждает Алферов. Но этот герой воплощает пошлость и беспамятство. Россия для Алферова, по его же признанию, – лишь «загогулина», «смыли ее, как вот знаете, если мокрой губкой мазнуть по черной доске, по нарисованной роже» [19, т.1, с.46]. Алферов вбирает в себя черты Свидригайлова. Он признается: «девочка... Девочка, говорю, была... Гадость такая, а все-таки сладко» [19, т.1, с.107]. Его фамилия указывает на «альфу», символика углубляется тем, что в чертах Алферова видится «лубочное, слащаво-евангельское» [19, т.1, с.37], что указывает на ложного Христа, или Антихриста. В сплетении реминисцентных линий романа важна характеристика Ганина как «будущего спасителя России» [19, т.1, с.101]. В этом контексте иначе прочитываются и слова Алферова о смысле эмигрантской жизни как «великого ожидания» [19, т.1, с.36].

Образ Христа освящает рождение ганинского чувства к Машеньке: «В этом сотворении участвовало все, и мягкие литографии на стенах, и щебет за окном, и коричневый лик Христа в киоте...» [19, т.1, с.57-58]; в берлинском же пансионе висит литография «Тайной Вечери». Набоков выбирает сложную творческую тактику: быть независимым от Достоевского и яростно отрицать его влияние, и при этом на глубинном уровне собственного текста соприкасаться с традицией по принципу смежности, сообщающихся сосудов или отражающих зеркал.

Набоков, как и Мандельштам, считает искусство «божественной игрой». В романе В. Набокова «Приглашение на казнь» развивается тема невинной жертвы и ее спасения. Причем осуждение невинного в возрасте тридцати трех лет, обвинение в «страшнейшем из преступлений», его искушение мс-е Пьером, целью которого является «смерть на всю смерть», публичная казнь, которая непостижимым образом заканчивается тем, что палач превращается в «личинку», а герой уходит к «существам, подобным ему» [19, т.4, с.130], общим контуром воспроизводит известные евангельские события. Кодом романа являются слова Христа в Евангелии от Иоанна: «Истинно, истинно говорю вам: слушающий слово Мое и верующий в Пославшего Меня имеет жизнь вечную, и на суд не приходит, но перешел от смерти в жизнь» (Иоанн. 5. 24). Действительное пространство романа – это сознание героя, двойственное в поиске опоры, «гарантии» в насквозь «мнимой природе мнимых вещей», в поиске той точки, «последней, твердой, сияющей точки» – «Я есмь!» [19, т.4, с.50]. Онтологический образец мира, названный Цинциннатом «оригиналом», и реальный мир – его «дырявая копия» сталкиваются в сознании героя как блаженное «там» и ненавистное «тут», что вполне может соответствовать словам Христа: «Царство Мое не от мира сего» (Иоанн. 18. 36). Герой знает о нерасторжимой связи между двумя мирами: «... Всегда часть моих мыслей теснится около невидимой пуповины, соединяющей мир с чем-то...» [19, т.4, с.30]. Оригинал наделен «просто-той совершенного блага», рождает «горячее ощущение счастья», в нем торжествует «лучающаяся, дрожащая доброта»; «там неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют, умученные тут чудачки»; там «все проникнуто той забавностью, которую знают дети» [19, т.4, с.53].

В романе обыгрываются «сюжеты» Ветхого и Нового Завета: первое грехопадение (сюжет Марфиньки и поедаемого ею плода), Мамврийский дуб, под которым впервые было дано учение о всеобщем спасении (сцена чтения героем книги «*Quercus*» – в переводе с лат. «Дуб», и его восклицание: «Неужели никто не спасет?»), искушение Христа в пустыне, хождение Петра по воде, воскресение Лазаря, Тайная Вечеря. Цитаты и внутренние отсылки к Святому Писанию вкраплены Набоковым таким образом, что возникает второй сюжетный мотив, связывающий воедино первое грехопадение и проклятие смертью, а также обетование вечной жизни воскресением Икупителя, с событиями романа. Проекция евангельского сюжета перегруппировывает текст, центром которого становится идея спасения. «Вот тупик тутошней жизни, – и не в ее пределах надо было искать спасения. Странно, что я искал спасения» [19, т.4, с.118].

Слово «смерть», написанное Цинциннатом на последнем листе его записей, зачеркнуто. «Писатель-творец должен внимательно изучать тру-

ды своих конкурентов, в том числе и Всевышнего. Он должен обладать врожденной способностью не только воссоздавать, но и пересоздавать мир. Чтобы делать это как следует, избегая двойного труда, художник должен знать мир», – сказал В. Набоков в одном из интервью [20, с.157].

Н. Букс считает, что евангельские аллюзии трактуются автором в сниженном, карикатурно-пародийном плане [4, с.161-163]. Хотя некоторые пассажи, например, неизвестное отцовство, признание матери Цинцинната, что он и отец единопородны, учительство героя, которому отданы «дети второго разбора», снижают пафос евангельского контекста романа, однако общий смысл произведения, говорящий о торжестве Жизни, а не Смерти, не позволяет воспринимать евангельские аллюзии в набоковском тексте лишь в пародийном ключе. Отсылки на Священное Писание и святоотеческие труды, евангельскую традицию в целом позволяют автору сохранить основы христианской онтологии в новой эстетической системе модернистского письма.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Славянские списки литургии Св. Василия Великого уже были в служебнике пр. Антония новгородского начала XII в., а также в служебнике Варлаама Хутынского конца XII в. [2, с.96].

** Филарет (Гумилевский) указывает: «В рукописных службах греч. и слав. известна с именем Ефрема великопостная молитва: «Господи и Владыко живота моего» и пр. Начало употребления сей молитвы при великопостном богослужении, если несомненно творцу ея, то, по крайней мере, недалеко от времени его жизни. О ней предписаны правила в *законоположении о поклонах*, помещенном в уставе нашем, самое законоположение ссылается на древнейшие уставы; а в сих последних говорится о молитве св. Ефрема, как уже общеупотребительной – и следует такой, которая древнее самих древних уставов [2, с.91].

*** Ф.М. Достоевский, осужденный по делу петрашевцев, просит М.М. Достоевского передать Библию («во французском переводе») в письме от 27 августа 1849 г. [5, т.28, с.158-159]. В 1850 г. в Тобольске жены декабристов подарили ему Евангелие на русском языке (Евангелие Господа нашего Иисуса Христа Новый Завет. – СПб., 1823). Переводчиком Евангелия от Иоанна был митрополит Филарет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М., 1997.
2. Архиепископ Филарет (Гумилевский). Исторический обзор песнопевцев и песнопений греческой Церкви. – Свято-Троицкая лавра, 1995 (Репринт. – СПб., 1902).

3. Буданова Н. Ф. Достоевский о Христе и истине // Достоевский: Материалы и исследования. – СПб., 1992. – Т. 10. – С.21–29.
4. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. – М., 1998.
5. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1972-1990.
6. Ермилова Г.Ф. Христология Достоевского // Достоевский и мировая культура. – Вып.13. – СПб., 1998. – С.37–44.
7. Иванов В.В. Безобразие красоты. Достоевский и русское юродство. – Петрозаводск, 1993. – С.63–118.
8. Игумен Илларион (Алфеев). «Христос – Победитель ада». Тема сошествия во ад в восточно-христианской традиции. – СПб., 2001.
9. Котельников В.А. Кенозис как творческий мотив у Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. – СПб., 1994. – Т. 13. – С.194–200.
10. Кузьмина С.Ф. «Русская идея» в творчестве Пушкина и Достоевского (в контексте восточнославянской книжной традиции и современности) // Zbornik materialov z medzinarodnej vedeckej konferencie rusistov, ktora sa konala dna 27 a 28 Septembra roku 2000 v Presove na temu: O jazykovych, literarnych a kulturologických kontaktoch Európy a sveta. Presov/ Языковые, литературные и культурологические контакты Европы и мира. – Прешов, 2001. – С. 295–310.
11. Кузьмина С.Ф. Тысячелетняя традиция восточнославянской книжной культуры: «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона в творчестве Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. – Т.16. – СПб.: РАН, Пушкинский Дом, 2001. – С. 32-45.
12. Кузьмина-Караваева Е. Равнина русская. – СПб., 2001.
13. Леонтьев Н. К. Восток, Россия и Славянство. – М., 1996.
14. Ломоносов М. В. Избранные произведения. – М.; Л., 1965.
15. Лосский Н.О. Достоевский и его христианское миропонимание // Бог и мировое зло. – М., 1994. – С. 83–107.
16. Лурье В. М. «Братья Карамазовы». «Дневник писателя». Дополнения к комментарию. 1. «Пролог по Дамаскину». 2. «Церковь – весь народ» // Достоевский. Материалы и исследования. – Т. 9. – Л., 1991. – С. 246–249.
17. Мандельштам О. Слово и культура. – М., 1987.
18. Мандельштам О. Соч.: В 2-х т. – М., 1990.
19. Набоков В. Собр. соч.: В 4-х т. – М., 1990.
20. Набоков В. Два интервью из сборника «Strong Opinions» // Владимир Набоков. Pro et contra. – СПб., 1997. – С.138-168.
21. Повесть временных лет. – СПб., 1988.
22. Преп. Иустин (Попович). Достоевский о Европе и славянстве. – СПб, 1998.

23. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – М., 1956-1958. 24.
Пушкин – критик. – М.: Сов. Россия, 1978.
25. Пушкин А.С. – литературный критик. – М., 1978.
26. Сальвестрони С. Библиейские и святоотеческие источники романов Достоевского. – СПб., 2001.
27. Сирин Ефрем. Творения: В 8 т. – М., 1993. – Т. 2.

АНОТАЦІЯ

У статті досліджується проблема трансляції духовних традицій російської літератури протягом XIX-XX ст. на матеріалі творчості О. Пушкіна, Ф. Достоевського, О. Мандельштама, В. Набокова. Вводиться термін „онтологічна поетика”, здатна виявити і художньо втілити універсальні смисли буття. У творчості О. Пушкіна аналізується вплив святоотчої традиції Єфрема Сиріна, проводиться порівняльний аналіз „Слова про Закон і Благодать” митрополита Ілларіона і творчості Ф. Достоевського. В естетичній системі модерністського письма, не дивлячись на полеміки О. Мандельштама з візантійськими традиціями і В. Набокова – з традицією Ф. Достоевського, зберігаються основи християнської онтології й аксіологічного ядра духовної традиції російської літератури.

SUMMARY

The article is concerned with a problem of a transmission of the spiritual traditions of the Russian literature during the XIX-XXth centuries on a material of the works by A. Pushkin, F. Dostoevsky, O. Mandelshtam, V. Nabokov. The term “ontological poetics”, coined by the author, is able to reveal and artistically embody the universal senses of the existence. Much prominence is given to the revelation of the influence of Efrem Sirin ascetic tradition upon the works by A. Pushkin and to the comparative analysis of “Slovo o Zakone i Blagodati” by metropolitan Illarion and the works by F. Dostoevsky. In the aesthetic system of modernistic writing, in spite of a polemics of O. Mandelshtam with Byzantine traditions and of a dispute of V. Nabokov with a tradition of F. Dostoevsky, the fundamentals of Christian ontology and valuable nucleus of the spiritual tradition of the Russian literature are still preserved.

К.Г. Олійникова
(Горлівка)

УДК:883:82,0:008-8"19"

ДОПИТАННЯ МЕТОДОЛОГІЧНОЇ СИТУАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ

У 1993 році був надрукований ряд доповідей, проголошених на загальних зборах Відділення мови, літератури і мистецтвознавства АН України. Опубліковані матеріали, незважаючи на їх дискусійність, стали свідченням не розбіжності поглядів, а багатоманітності методологічних пошуків в українському літературознавстві. Кожна доповідь репрезентувала той чи інший напрям у руслі відчутної орієнтації на процеси європейської та американської літературної критики. Як відомо, 1970 -ті роки в зарубіжному літературознавстві відзначились поляризацією позицій літературно-критичних шкіл, спрямованістю або до емпіристського, або до антропологічного типу теоретизування. Тоді це виразилось у протистоянні структуралізму і герменевтики. Вісімдесяті роки були позначені тенденцією до врівноваження взаємодії західноєвропейських і американських наукових шкіл. Такі зміни пояснювались не стільки бажанням дійти одностайної думки, скільки могутнім швидкоплинним розвитком деструктивізму, який був не сумісний ані із структуралізмом, ані з герменевтикою, ані з феноменологією. Ці процеси залишились переважно поза увагою вітчизняного літературознавства, точніше, відчувались лише часткові їхні вкраплення в ті чи інші періоди, особливо в часи «відлиги».

Проте публікації на сторінках часопису «Слово і час» засвідчили нагальну потребу співвіднести себе з тими змінами, що відбулися в західному літературознавстві. Так, В. Русанівський у статті «Вибір і пізнання об'єкта» зосередив свою увагу на методології гуманітарних досліджень, акцентуючи в ній принципове, на його думку, питання «співвіднесеності людини і суспільства», тобто вибравши орієнтацію на антропологічний тип наукового теоретизування. При цьому він наполягав, що «найголовніше завдання гуманітарних наук, а тим самим і наріжний камінь їх методологічної основи – наблизити людину до історії як до межі, що відділяє смертне, тлінне, від вічного, загальнолюдського» [9, с.38].

На жаль, В. Русанівському не вдалося конкретизувати свою орієнтацію, оскільки вихідні положення його теорії поєднували в собі несумісне: концепцію Л. Гумільова як послідовника географічної школи, викладки М. Бердяєва і деякі неомарксистські позиції, – проте він накреслив напрям своїх майбутніх досліджень – антропоцентризм.

Не завжди послідовною і виваженою була методологічна позиція С. Павличко. Однак сенсуальність робіт С. Павличко, як і Т. Гундорової, в тому, що вони не стільки полемічні, скільки проблематичні. Уже самою назвою статті – «Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві» – С. Павличко акцентує на відсутність методології, а наявність методологічної ситуації, тобто можливість постановки і вирішення відповідного кола проблем. До того ж вона стверджує, що певні здобутки в цьому напрямку були й раніше (в усіх попередніх роботах подібної констатації ми не зустрічали). С. Павличко відразу зазначає, що ситуація 1993 року могла бути переломною, оскільки вже відчувалась втома від усіх тих «рецептів» для поліпшення становища, – а воно виявилось дійсно не простим, оскільки розпаду радянської системи, зняття ідеологічних нормативів, як виявилось, було недостатньо, і навіть, навпаки, це аж ніяк не сприяло поліпшенню ситуації в літературознавстві й літературі (як тут не згадати вислів Андре Жида про те, що коли свобода втрачає свої окови, вона перетворюється на химеру).

С. Павличко акцентувала кризовість як «супутника цілого інтелектуального і художнього розвитку у XX ст.» [8, с.48]. Як відомо, ця криза в першу чергу позначилась на філософських науках і була окреслена Є. Гуссерлем у 30-х роках у роботі «Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія». Як зазначила П. Гайденко, «це були питання про сутність філософії та конкретних наук, про історичний характер і про розвиток людського пізнання, про місце й значення європейської культури в загальному розвитку людства, про вкоріненість універсального в оточуючому життєвому світі про смислову структуру останнього» [3, с.125].

На нашу думку, саме гуссерлівська методологія дає можливість не тільки розкрити зміст кризового стану вітчизняної науки, а й визначити найбільш перспективний напрям виходу із кризи, який, за С. Павличко, полягає в тому, щоб науковець мав певний науковий світогляд і щоб у кожній науковій роботі проглядав філософський світогляд її автора – «візія із загальних питань науки». У цьому плані, зазначимо, вона суголосна з концепціями щодо методологічних питань із відомими філософами-культурологами. Так, на початку 90-х років В. Біблер запропонував досить оригінальну філософську концепцію, розроблену на основі вчення М. Бахтіна, у якій поєднується глибинна сутність діалогічної думки, слова, особистості й культури. Серцевиною концепції В. Біблера є вже не логіка наукового пізнання, а логіка гуманітарного мислення, тобто поетика культури. Як зазначав він сам, основна змістовна варіативність його праці має ніби два полюси: «Ідея загальності гуманітарного мислення (як її розумів і здійснював М. Бахтін) – ідея бахтінської поетики культури. Дві ці ідеї постійно кореспондують між собою, зосереджуючи текст то навколо одного, то навколо іншого

полюса. Мені здається, що така двофокусність створює внутрішню напругу, «еліптичність» цілісного зображення» [2, с.6].

Відомий культуролог Л. Баткін у своїх роздумах про методологію культури дійшов висновку, що «бути сучасним істориком («не на підножному корму...») не можна, не пропустивши певної філософської позиції крізь себе, не зробивши її своєю, що своєрідно працює у власній професійній справі. Бути «сучасним» істориком – означає бути істориком із загостреною методологічною рефлексією» [1, с.9]. При цьому відомий культуролог окреслює і шляхи зламу філософських концепцій у безпосередньому культурологічному аналізі того чи іншого тексту. Так, він вважає, що «історик культури ... має потребу в продуманих філософських засадах. Проте можлива оригінальність його методів таїться не в цих більш або менш позичених основах, а в їхніх перетвореннях: зсередини матеріалу, через методіку й техніку герменевтичної обробки, через зображення конкретних способів інтерпретування. Коротше, увесь інтерес тут в архітектоніці власної історичної думки» [1, с.8].

Стає зрозумілим, чому С. Павличко апелює до роботи Є. Гуссерля, вдаючись до тлумачення відповідних ситуацій в Україні: і в тому, і в іншому випадку мова іде про кризу раціоналізму, про крах віри в розум, а спільними факторами, що сприяли цьому, були історизм і релятивізм. При цьому дослідниця формує своєрідний «кризовий контекст» із робіт Р. Барта, К. Поппера, О. Шпенглера, тим самим увиразнюючи риси загального кризового стану в гуманітарних науках і намагаючись визначити його основні параметри. З цією метою вона співвідносить кризовий стан літературознавства і літератури, наголошуючи при тому, що просвітительський період літератури вже минув, як залишились позаду і ті часи, коли була відчутна потреба в значній кількості поетів, прозаїків, а також літературно-художніх видань. Тут необхідно зауважити, що ця ситуація характерна не стільки для 90-х, скільки для 80-х років. Як відомо, соціологічні дослідження першої половини 80-х виявили певний спад інтересу до літератури, який знову спалахнув лише на хвилі горбачовської перебудови. Але і це було тимчасове явище, частково зумовлене бажанням читацького загалу, щоб його «просвіщали», «повчали», «захищали», але насправді спричинене декількома десятиліттями інформаційного голоду. Саме тому в цей період читач тяжів не до високих класичних зразків (Т. Шевченка, Ф. Достоєвського, І. Франка і т. д.), і не до тої літератури, що була визначена як « досягнення соцреалізму», а до публіцистики, есеїстики і того, що має назву масової літератури.

Звичайно, такі різкі зміни літературних пріоритетів є безумовним свідченням кризового етапу і літератури, і її реципієнта, і науки, яка не спромоглася вчасно оцінити цей стан, передбачити, проаналізувати кризові аспекти [*].

Заслугою С. Павличко є те, що вона зробила спробу зіставити стан української літератури та літературознавчої науки, на її думку, кризовий, і постмодерністську духовну ситуацію європейської культури, не вдаючись при цьому до тлумачення дефініції «постмодерна ситуація». Проте вже одна згадка у статті С. Павличко спонукає до роздумів: чи можна українську культурну ситуацію позначити як постмодерн, і якщо так, то яким чином вона співвідноситься із західною? Якщо Україна знаходиться в стадії постмодерну, то чи має вона літературу постмодерну? А якщо має, то чи є перспектива для її розвитку в цьому напрямі?

Ми дозволили собі поміркувати лише над однією із сентецій С. Павличко, і то не впевнені, що вичерпали всі можливі варіанти. Проблеми, порушені лише одним питанням у статті, розходяться начебто кола по воді. Навіть при тому, що С. Павличко щоразу робить застереження, нагадуючи – криза є, є втома, розгубленість, нервовий розлад у літературі, проте більш значущим є її визнання зрушень: «Ми почали говорити, проговорювати різні теоретичні підходи на своїх семінарах і робочих дискусіях» [8, с.47]. (На жаль, не всі матеріали цих дискусій висвітлив журнал «Слово і час», хоча їх публікація необхідна для відтворення загальної картини формування методологічних концепцій в Україні). Думки С. Павличко, висловлені з приводу того, що українська література хворіє на народництво, є, безумовно, результатом усвідомлення здобутків і вад вітчизняного літературного процесу.

Ми вже підкреслювали, що значущість роботи С. Павличко полягає не стільки в тому, що дослідниця визначила кризові моменти літературознавчої науки і гуманітарних наук в цілому, скільки в тому, що вона зробила досить вдалу спробу накреслити вихід із цього стану. Цілком слушними є її роздуми про текст як «сакральний об'єкт літературознавства у цьому столітті» [8, с.48]. Зазначимо, що її тлумачення «тексту» є вже традиційним (дозволимо собі такий вираз, оскільки «текст» є тою літературознавчою і культурологічною дефініцією, яку і на Заході, і в колишньому Радянському Союзі вивчали досить тривалий час) [**]. Тобто С. Павличко тлумачить текст не як раз і назавжди утворену даність, а як «надзвичайно динамічний феномен, смисли якого при кожному прочитанні критикою щоразу формуються немовби заново, щоразу поглиблюючись і розвиваючись. При цьому і людина, і світ постають як текст» [8, с.48]. Додамо, що на цьому шляху українським літературознавством і літературною критикою вже зроблені перші кроки щодо опанування української літератури як цілісного тексту (див. публікації в журналі «Слово і час»: С. Зубков. «Текстологічний спомин» (1994. № 8); М. Нікула. «Мова поезії Нью-Йоркської групи» (1994. № 2); А. Матчук. «Псевдопідтекст і його функціональні різновиди» (1993. № 6); С. Антонішин. «Місія слова» (1990. № 12); О. Ашер. «Поетична мова М. Драй-Хмари» (1991. № 9); Є. Сверстюк. «Що таке європейський контекст?»

(1991. № 12) та ін.), а отже, формування нового літературного канону, про який піклується С. Павличко у своїй статті, почалося.

Стосовно ж сподівань, що С. Павличко поклала на феміністичну школу як можливий варіант виходу із кризового стану, зауважимо: позиція досить суб'єктивна, оскільки можливості цього напрямку обмежені саме тим, що це тільки напрямок, а лише синтез декількох напрямів може дати бажаний результат.

Торкнулась С. Павличко ще одного досить актуального питання – про міф як можливу «нетеоретичність» літературознавчого твору. Дослідниця не вдалася до більш детального пояснення цієї ідеї, але продуктивність її очевидна, бо ж мова йде про те, на чому наголошує відомий дослідник постмодернізму І. Ільїн: «Руками вчених епоха створює міф власного самопояснення» [6, с.7]. За словами цього авторитетного вченого, формування таких гіпотез-міфів, концепцій-міфів обумовлено тим, що культурна свідомість будь-якої епохи, що сприймається більшістю сучасників як аксіома, все ж ніколи не постає у вигляді абсолютно ясної системи ідей. І першими, на думку Ільїна, хто висловив сумнів щодо ясності таких ідей, були філософи й культурологи. Намагаючись пояснити механізм функціонування сучасного їм культурного позасвідомого, вони і доповнюють новими штрихами міф своєї епохи. Поки що літературознавчій науці бракує таких міфів.

Отже, порушивши у своїй статті цілий комплекс проблем, С. Павличко виокремила чи не найсуттєвішу з них – філософізацію літературознавства, і це один із уже чітко визначених методологічних аспектів. У цій же полеміці досить активну позицію зайняла Т. Гундорова (її виступ надрукований у журналі під назвою «До питання про літературознавчий критицизм» // Слово і час. – 1993. – № 3). За її переконанням, «нинішня методологічна криза відображає цілу кризу структури наукового знання, з одного боку, та його тоталітарний різновид, з другого» [4, с.51]. Але дослідниця далека від того, щоб «запропонувати єдину і викінчену методологічну теорію, яка б претендувала на нове і повне осмислення феномена української літератури» [4, с.50]. Її доповідь була спрямована проти такої форми в науці, як академізм, із «специфічним академічним дискурсом», що привласнив собі дискурс влади, витісняючи при цьому на периферію індивідуальність і нетрадиційність наукового пошуку. На думку Т. Гундорової, час вимагає альтернативних структур мислення, типів свідомості та ідеологій. При цьому погляд дослідниці багато в чому був суголосний, як нам здалося, позиції американця Б. Дж. Крейджа, який вважав, що розмивання академізму, зведення його нанівець у літературній критиці, у теорії літератури було явищем закономірним, особливо в ХХ ст.

Відмова від академізму в концепції Т. Гундорової іде в декількох напрямках, передусім, це прагнення до розмежування літературної теорії і літера-

турної історії, а також виокремлення інших дисциплін, тобто до більш чіткої диференціації (літературні, культурні студії, філософія, психологія, лінгвістика тощо), що, у свою чергу, доповнює розробку конкретних методик. Дослідниця у своєму виступі активно вживає поняття дискурсу в тому тлумаченні, якого йому надавали і Мішель Фуко, і Юлія Крістева і, звичайно, Жак Дерріда. Стаття, як і сама доповідь, є не стільки методологічною розробкою, скільки прикладом новаторського підходу до проблеми літературознавчої науки – і постановкою питання, і його вирішенням; можна сказати, це своєрідний методичний зразок щодо застосування нової термінології.

Якщо С. Павличко закликала до філософізації літературознавства, Т. Гундорова – до відмови від академізму, то наукові інтереси М. Наєнка – це історія методологічних концепцій українського літературознавства. І започатковує він цей розділ у журналі «СіЧ» (1997. № 10) аналізом найбільш суперечливих періодів у нашому літературознавстві (співвідносячи набутки кінця XIX століття із дослідженнями кінця XX століття). Його стаття «Початок століття: пошук методології», як і вищезгадана стаття С. Павличко, складається з декількох дискурсів. Передусім, це робота методологічна, вона вражає насиченістю інформації про історико-культурну, літературну, наукову ситуацію кінця минулого століття і початку нинішнього: розмаїття наукових шкіл і тенденцій (історична, міфологічна, компаративістська, біографічна, культурно-історична, психологічна) [7, с.47], наукових авторитетів, таких як З. Фрейд, І. Франко, С. Єфремов, В. Перетц. Автор пропонує глибоке дослідження методологічних концепцій, зазначаючи, що «естетико-філологічний погляд на літературу з часом сформувався в цілу наукову систему, яка єднала в собі кілька течій світової теоретичної думки»; [7, с.47], докладно зупиняючись на аналізі спроб в Україні «поєднати найрізноманітніші методи аналізу літературного процесу» (І. Франко і Є. Єфремов), але підкреслюючи, що продуктивна новизна розвідок у цій галузі і відчутне зближення їх зі світовими пошуками пов'язані з ініціативами неоромантиків і літературних критиків з оточення «Молодої музи» й «Української хати», з освітньою роботою філологічного семінару, що діяв у Київському університеті під керівництвом В. Перетца, філологічні студії якого підготували «цілу плеяду нових наукових сил України» – М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмару, Л. Білецького, С. Маслова, Д. Чижевського та ін. [7, с.47]. Стаття М. Наєнка вималювала повну картину становлення української літературознавчої науки, і тому таким закономірним було сприйняття статті І. Дзюби «Олександр Білецький і проблема літературознавчого синтезу», надрукована в першому номері часопису «СіЧ» 1997 року. Автор продовжує тенденцію щодо розробки літературознавчих персоналій і, характеризуючи наукову діяльність О. Білецького, дає розгорнуту характеристику методів наукового дослідження літературознавчого процесу, починаючи з кінця XIX – початку XX століття і закін-

чуючи 60-ми роками. Особливу увагу він приділяє найпомітнішим школам: філологічній, історичній, історично-біографічній, символічній, міфологічній, порівняльно-історичній, психологічній і теоріям наслідувань і міграцій, та антропологічній, згадуючи найбільш значні імена філософів – Гердера, Гегеля, Фіхте. Акцентуючи, що в «Росії і в Україні ходили і мали успіх майже всі ці теорії» [5, с. 53], І. Дзюба визначає, що на формування наукових інтересів О. Білецького значною мірою вплинули розробки О. Потебні та його школи в Харківському університеті, й подальша наукова праця дослідника була спрямована на виведення методологічних принципів учення Потебні, які лягли в основу літературознавчого принципу. У своїй статті І. Дзюба називає чотири таких принципи: 1) «до аналізу тексту треба підходити неупереджено, без будь-яких наперед готових естетичних, загальнофілософських або публіцистичних засновків»; 2) «треба вивчати сам по собі текст»; 3) «дослідити умови появи твору та його образів»; 4) «літературний образ не є чимось раз назавжди визначеним, він живе, видозмінюється...» [5, с.53–54]. Тут же він зазначає, що науковий підхід О. Білецького до літературознавчого аналізу сформувався не тільки під впливом ідей О. Потебні, багато чого він запозичив з практики Олександра Веселовського, а саме: скульптурність, фактографічність й системність. У 20-х роках О. Білецький намагається пов'язати блискучі ідеї Потебні, Перетца, західноєвропейських естетик початку ХХ століття із так званим формальним методом (В. Шкловський, Б. Ейхенбаум, Л. Якубинський) з «науковою традицією та знайти йому належне місце серед інших течій» [5, с.55]. Всі ці новаторські пошуки вченого були відкинуті в кінці 20-х – на початку 30-х років, за словами І. Дзюби, внаслідок «вульгарного соціологізму», що дослідник вважає відхиленням «несподіваним і подиву гідним», оскільки «вульгарний соціологізм» дискредитував ідею синтезу. У своїй статті І. Дзюба приділяє основну увагу аналізу праць О. Білецького, де він робить спробу перейти «від аналізу до синтезу, окреслити загальні закономірності розвитку літератур, створити універсальну літературознавчу теорію» [5, с.56].

На нашу думку, саме статті М. Наєнка та І. Дзюби і є концепціями майбутньої літературної критики в її розмаїтті проблем та імен. Крім того, варто нагадати, що Т. Гундорова закликала до чіткішого розмежування спрямувань, проте методологічні розробки показують, що навіть у цих студіях, окремих статтях, відчутне гармонійне балансування на межі літературознавства і культурології.

ПРИМІТКИ

*Дивись з цього приводу більш детально:

- Іванцов Є. Російська проза 80 – 90 років ХХ століття: Динаміка

соціокультурних орієнтацій: Автореф. дис... к. філол. н.: 10.01.02. – Дніпропетровськ, 1998. – 18с.

- Шевченко Л. На зламі тоталітаризму. Еволюція концепції особистості в російській прозі останніх десятиліть. – К.: ІСДО, 1994. – 151с.

*** Дивись з цього приводу більш детально:*

- Антонов Г.А., Морозова Т.В. Методологические принципы анализа социального бытия текста / Методологические проблемы научно-исследовательских программ. – Новосибирск: Наука, 1983. – 135с.

- Лотман Ю.М. Двойственная природа текста / Текст и культура: общие и частные проблемы. – М.: Наука, 1985. – 250с.

- Терминология современного зарубежного литературоведения (Страны Западной Европы и США). Справочник. – М.: ИНИОН РАН, 1992. – Вып. 1. – 217с.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баткин Л. Пристрастия. Избранные эссе и статьи о культуре. – М.: ТОО – «Курсив – А», 1994. – 283с.
2. Библер В.С. М.М. Бахтин, или Поэтика культуры. – М.: Прогресс, ГНОЗИС. – 1991. – 169 с.
3. Гайденок П.П. Научная рациональность и философский разум в интерпретации Э. Гуссерля // Вопросы философии. – 1992. – №7. – С.116–135.
4. Гундорова Т. До питання про літературний критицизм // Слово і час. – 1993. – №3. – С.50–54.
5. Дзюба І. Олександр Білецький і проблеми літературознавчого синтезу // Слово і час. – 1997. – №1. – С.52–57.
6. Ильин И. Постмодернизм от истоков и до конца столетия. Эволюция научного мифа. – М.: ИНТРАДО, 1998. – 205с.
7. Насенко М. Початок століття: пошук методології // Слово і час. – 1997. – №10. – С.46–52.
8. Павличко С. Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві // Слово і час. – 1993. – №3. – С.46–50.
9. Русанівський В. Вибір і пізнання об'єкта // Слово і час. – 1993. – №1. – С.36–40.

АННОТАЦІЯ

В статтю проаналізовано корпус публікацій журналу „Слово и час” за 1990-е годы, в которых отслеживается актуальная проблематика становления и развития современной украинской литературы в условиях независимости. Осмысление основных положений этих статей даєт основание говорить об особенностях литературно-эстетического

развития и об эволюционизме как мировоззренческой доминанте ситуации, которая сложилась в конце XX века. Автор статьи предпринимает попытку проанализировать концепцию истории украинской литературы.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of the set of publications in the magazine "Slovo i Chas" of the 90-ies of the XXth century. These articles investigate the actual problems of the establishment and development of the new Ukrainian literature in the terms of independence. The main postulates of these articles give ground to speak about the peculiarities of literary and esthetical development. Those changes were evolutionary. At the end of the XXth century the conception of the history of Ukrainian literature was still being formed.

*Я.В. Погребня
(Ставрополь)*

УДК 82.0:801.6

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ АСПЕКТУАЛИЗАЦИЯ МЕТАПРОЗЫ В.В. НАБОКОВА

В истории мировой культуры и современной науке проза Набокова принадлежит к числу явлений уникальных, не получающих полной, адекватной идентификации в терминах конкретного литературного жанра, рода или художественного метода. Уже Н. Берберова отмечала, что «Набоков сам придумал свой метод и сам осуществил его» [1, с.239]. Феномен набоковской прозы складывался постепенно, адаптируя неэпические средства и приемы формирования и выражения содержания, отрабатываемые в драме, лирике, малых эпических жанрах [17], а также в других, невербальных видах искусства – живописи, архитектуре, музыке, в искусствах, синтетических по своей природе, – театре, кино. Синкретизм набоковской прозы порождается синэстезией разных видов искусства, разных литературных родов и жанров. В пределах единой романной композиции происходит переключение доминирующего способа организации повествования, соотносимого с конкретным родом литературы, или же конкретным видом искусства. Проза Набокова выступает, таким образом, как явление синтетическое, выражающее глубинное единство творческого космоса Набокова, онтологии и эстетики художника.

Соотнося на примере романа «Дар» прозу Набокова с категорией «метапрозы», М. Липовецкий приводит две интерпретации понятия «метапроза»: Р. Имхоф подчеркивает, что метапроза – «род саморефлексивного повествования, которое повествует о самом процессе повествования», а Дж. Лодж акцентирует в метапрозе начало коллажа, переплетения качественно различных текстов, смены эстетических модусов повествования [6, с. 643]. Эти определения не исключают и даже не дополняют друг друга: интерпретация Р. Имхофа направлена на понятийную идентификацию категории метапрозы и отвечает, таким образом, на вопрос «Что?», а определение Дж. Лоджа дает формальную характеристику и отвечает на вопрос «Как?». Иными словами, перед нами определение феномена и парадигма приемов его художественной реализации. К последним, кроме переключения принципов организации содержания и переплетения двух или нескольких текстов, а соответственно двух или нескольких реальностей, двух или нескольких рассказчиков, необходимо добавить и синкретизм набоковской прозы, состоящий в объединении в пределах системы единого художественного целого содержательных компонентов, коррелирующих с разными жанровыми и родовыми литературными, нелитературными и внелитературными явлениями. В контексте синкретизма набоковской прозы выявляется и ее ориентация на феноменологические качества и свойства искусства как такового, вне его родо-видового членения.

Проза Набокова адаптирует художественные приемы порождения текста и выражения содержания, разработанные в драме и лирике, приобретая при этом новый эстетический статус. Хотя драма наряду с лирикой существует в тезаурусе Набокова самостоятельно, но после 1938 года к драме Набоков не обращается, хотя стихи писать продолжает параллельно с прозой. Ив. Толстой на этом основании делает абсолютно справедливый вывод о том, что обращение Набокова к драме носило характер художественного эксперимента [15, с. 5]. В ткань прозаического повествования органически вплетаются стихотворные или драматические фрагменты. В позднем романе «Смотри на арлекинов!» первое появление Луизы как будущей жены в доме Вадима построено как драматический фрагмент. В рассказе «Лик» (сборник «Весна в Фиальте») действие разворачивается между двумя представлениями пьесы «Бездна», название которой Ч. Никол соотносит с «любимым набоковским замечанием о двух безднах, преджизненной и постжизненной» [23, с. 46-47]. (В начале романа «Другие берега» Набоков определяет человеческую жизнь «как щель слабого света между двумя идеально черными вечностями» [13, т. 4, с. 135]). Действие рассказа, обрамленное театральными спектаклями, прочитывается, таким образом, как акт пьесы, который в свою очередь равнозначен целой человеческой жизни.

Согласно наблюдениям Н. Букс, театральные элементы в «Приглашении на казнь» «воспроизводят не только драматическое действие, но и драматический текст» [2, с. 131], Д. Стюрт подчеркивает разделение персонажей романа на зрителей и исполнителей [25]. Н. Букс находит в русских романах Набокова, в первую очередь в «Камере обскура» и «Приглашении на казнь», все виды театральности, включая балет, оперу, цирк, балаган, а не только литературные разновидности драмы – фарс, трагедию и драму, кроме того, исследовательница подчеркивает кинематографичность прозы Набокова, театрализацию, вербализацию фильма [2, с. 93, 131]. Ускользание Я набоковских героев может привести к отмене их единичной наличности: герой мыслится и идентифицирует себя сам как некоторое множество, парадигму, бесконечно ветвящуюся цепочку перевоплощений. Цинциннат ощущает присутствие какого-то добавочного Цинцинната, а Смуров («Согляда-тай») говорит о себе: «Ведь меня нет, – есть только тысячи зеркал, которые меня отражают» [13, т.2, с. 344]. Принцип ускользания Я набоковских героев, перемещающихся между качественно разнородными мирами, их взаимозаменяемости в пределах функций: бывшие палачи становятся будущими жертвами, в романе «Дар» выражен в метафоре «пульсирующего тумана, вдруг начинавшего говорить человеческим голосом» [13, т.3, с. 140]. Художественный космос Набокова театрален, причем театральность выступает одним из способов моделирования романной действительности и ведущим приемом персонификации героев и рассказчиков.

Однако, если театральное начало реализуется в подтексте набоковской метапрозы, редко принимая форму выстроенных по модели драмы фрагментов текста, то поэтически организованная речь чередуется с прозаической, занимая в тексте романа равноправное по отношению к прозе положение. О. Червинская роман «Дар» анализирует в парадигме метаморфоз русского лирического романа, поскольку, по мнению исследовательницы, «поставив в центр нашего внимания именно образ „дара“, т.е. вполне абстрактный образ иррационального объекта абсолютно рациональной писательской рефлексии, ... Набоков тем самым создает именно лирический текст или, еще точнее, лирический метатекст» [21, с. 111]. Думается, что скорее можно говорить о превалировании в романе начала лирического, эпического или драматического. В начале романа «Дар» Федор Годунов-Чердынцев, перечитывая свой первый стихотворный сборник, дает стихам прозаический комментарий, погружая каждое стихотворение в пространство полного, подробного воспоминания, лишь центральные образы или впечатления которого воссозданы в стихотворении. Поэтический образ – результат редукции воспоминания, поэтому Федор указывает, что «надобно читать стихи» «по скважинам», выражая надежду,

что «все очаровательно дрожащее, что снилось и снится мне сквозь стихи, удержалось в них и замечено читателем...» [13, т.3, с.26]. Позже в вымышленном диалоге с Кончеевым стихи будут определены как «модели ... будущих романов» [13, т.3, с.65].

Читателю предлагается восстановить полноту картины мира, возникшей перед мысленным взором художника. Проводя параллели, между феноменологической и акмеистической (отмечая яркую вещественность, осязаемость, чувственность, плоть набоковской реальности («реальнейшей реальности»), М. Липовецкий указывает, что на структуру художественного миропонимания у Набокова накладываются элементы акмеизма [6, с.663]) концепцией предметности, К.Э. Штайн так характеризует путь читателя: «Что делает читатель? Отталкиваясь от языкового строя текста, он идет к смыслу, одновременно ему на этом пути предстоит сопережить представленное перед умственным взором автора. Он прочитывает, концептуализируя сказанное и одновременно переживая зрительные, слуховые, осязательные впечатления от активизированных в процессе прочтения предметов, „сцен“, „картин“ и т.д. Это и есть „переживание предметности“» [22, с.71]. В романе «Ада» находим такое обращение к читателю: «Как бы мне хотелось, чтобы все, кому пришлось по душе мои мемуары, кто от души восхищен ими, тоже увидели бы ее ирландский профиль...» [7, с.430]. В образе Люссет интертекстуально просвечивает абрис блоковской незнакомки, так достигается его масштабность, многоплановость, направленная на читательскую дешифровку. Портрет, предмет воссоздаются в метапрозе Набокова средствами драмы, лирики, эпоса, раскрывается с разных точек зрения, обретая новые оттенки смысла. П. Прехтль, поясняя значение термина «предметность» указывает, что его «следует понимать в широком смысле, следовательно, не только в качестве вещно-реального и пространственно воспринимаемого предмета, но и в смысле положения тел, логического закона, короче, в логическом смысле, когда субъекту приписывается предикат» [16, с.28]. Таким образом, предметный состав бытия в метапрозе Набокова реализуется не только в образах вещей, но и в их соотношении, их изменчивости и постепенной выявляемости в ходе этой изменчивости.

Набоков неоднократно подчеркивал, что между стихами и прозой нет непреодолимой границы, указывая, что можно «определить хорошее стихотворение любой длины как концентрат хорошей прозы... Волшебство стихосложения может улучшить то, что мы именуем прозой, полнее выставив весь аромат смысла» [24, с.44]. В «Комментариях к „Евгению Онегину“ Набоков подчеркивает, что свободный стих, не породивший пока «никакой великой поэзии», «если бы не типографские заставы, незаметно переходил бы в прозу» [8, с.956]. Одна и та же деталь, подробность внешнего мира, зримая одному лишь ге-

рою (Федору в «Даре», лирическому субъекту в стихотворении), получает выражение средствами и стиха и прозы. Покойный Яша Чернышевский в стихах, по определению Федора, «полных модных банальностей, воспевал „горчайшую” любовь к России, – есенинскую осень, голубизну блоковских болот, снежок на торцах акмеизма и тот невиский гранит, на котором едва уж различим след пушкинского локтя» [13, т.3, с.36]. «След пушкинского локтя» на невиском граните мы находим однако не в тетрадах Яши, а в стихотворении Набокова «Санкт-Петербург» (1924) [12, с.366].

Вместе с тем, герой-протагонист романа «Дар» подчеркивает свое несходство с Яшей, замечая, что тот, «как поэт ... был ... очень хил» [13, т.3, с.35]. След пушкинского локтя на невиском граните видит и переносит в стихи не Яша, а слушающий его стихи Федор, Яша наделен способностью подражать, а не творить. В роман «Дар» введен мастерский пастиш – образ «литератора-середняка» Ширина (искаженная транскрипция псевдонима Набокова – Сирин), который «был слеп как Мильтон, глух как Бетховен, и глуп как бетон» [13, т.3, с.282]. Его отношение к миру охарактеризовано Набоковым как «святая ненаблюдательность» [13, т.3, с.282]. Действительно потерявший зрение герой романа «Камера обскура» вдруг осознает, что не может восстановить в воображении всю полноту утраченного зримого мира, поскольку не помнит ни одного цветка, ни одного дерева, за небольшим исключением. Творчество выступает выражением сугубо индивидуального, неповторимо личностного восприятия мира, основанного на двух принципах: детализации, конкретизации предметного состава бытия и способности наделить выделенные детали парадигмой, одно впечатление от вещи, один ракурс соотносить с другими, возможными подчас за пределами данного среза реальности (места, времени и метафизического статуса).

Конкретный образ вещного мира в лирике Набокова наделяется объемностью, рельефностью, он зрим, почти осязаем. Именно детальность зрения Набоков определяет как критерий поэтически пересоздающего мир творческого мышления. В стихотворении «Странствия» Набоков сравнивает впечатления путешественника, полностью соответствующие всеобщему стереотипу, с индивидуальным виденьем мира, которое выделяет и дарит памяти «не то, что знать бы всякий мог, / а мелочь дивную, оттенок, миг, намек, – / звезду под деревом да песню в отдаленье» [12, с.115]. С этого выделения мелочей, незначительных, но одухотворенных индивидуальным восприятием подробностей мира начинается, по убеждению Набокова, истинная любовь к литературе: во вступительной беседе к своему лекционному курсу в Корнельском университете Набоков обращался к студентам, в первую очередь, как к читателям, призывая их «замечать подробности и лю-

боваться ими» [9, с.23]. С умения выделять подробности мира и хранить их в памяти, преображая их своим индивидуальным видением начинается не только искусство чтения и понимания литературного произведения, но и собственно художественное творчество, создающее из случайных мелочей и подробностей мира параллельную поэтическую вселенную, в которой незаметные и незначительные предметы, выделенные из контекста обыденных взаимосвязей, становятся символически объемными по смыслу. В ранней лирике Набоков выражает сожаление слепцу, который, пройдя вслед за поэтом по длинной аллее, не сумел «приметить на листе / сеть изумительную жилок, / и точки желтых бугорков, / и след, зазубренный от пилок / голуборогих червяков» [12, с.85]. Поэтически отмеченная, выделенная из потока текущего времени и материального мира подробность определяется Набоковым как чудо: «Так мелочь каждую – мы дети и поэты / умеем в чудо превратить, / в обычном райские угадывать приметы / и что ни тронем расцветить» [12, с.177]. В рассказе «Облако, озеро, башня» главный герой наделен «драгоценными, опытными глазами», способными «примечать, что нужно», как «на фоне еловой черноты вертикально висит сухая иголка на невидимой паутинке» [13, т.4, с.424], или «сочетание каких-нибудь совсем ничтожных предметов – пятно на платформе, вишневая косточка, окурок» [13, т.4, с.422]. Эта способность воспринимать мир во всей полноте деталей и неповторимом сочетании случайных предметов выделяет героя из среды обывателей, а может быть, – и людей вообще: в конце рассказа герой говорит, что у него «сил больше нет быть человеком» [13, т.4, с.427].

Но детализация, а фактически индивидуализация предметного состава внешнего мира, сохранение его неповторимых подробностей в неподверженной коррозии внешнего времени внутренней области воображения и памяти, это подготовительный этап накопления образов, начало работы воображения. В романе «Дар» Набоков утверждает, объясняя причины бездарности Чернышевского в сравнении с даром героя-протагониста, даром натуралиста, энтомолога – отца героя, собственным даром: «Как и слова, вещи имеют свои падежи. Чернышевский все видел в именительном. Между тем всякое подлинно новое веяние есть ход коня, перемена теней, сдвиг, смещающий зеркало» [13, т.3, с.215]. Разные ракурсы сообщает видению вещи ее интерпретация выразительными средствами разных родов литературы, разных способов организации художественной речи. В феноменологии Э. Гуссерля высказывается положение о бесконечности раскрытия смысла эйдитически воссозданного предмета: «... Восприятие помещается в непрерывный ряд (поток), но не произвольный, а такой, в котором один и тот же предмет проявляет себя постепенно все в новом и новом виде» [4, с.31]. Понятие ряда, потока воображаемых образов предмета

идентифицируется у Набокова с понятием склонения, парадигмы, объединения разных ипостасей предмета его эйдосом. М. Хайдеггер характеризовал феноменологический способ обхождения с предметами как дескрипцию, т.е. «выявляющее членение того, что созерцаемо в себе самом» [20, с.85].

Вторую главу романа «Дар» открывает пейзажная зарисовка: «Еще летал дождь, а уже появилась, с неувимой внезапностью ангела радуга, сама себе томно дивясь, розово-зеленая с лиловой поволокой по внутреннему краю...» [13, т.3, с.69]. Образ летучего, неувимого дождя, сквозь который просвечивает радуга, находим в чрезвычайно значимом для Набокова стихотворении «Дождь пролетел», открывающем итоговый сборник стихотворений «Poems and Problems» (1970), в который вошли стихотворения, созданные в период с 1917 по 1967 годы. Этим же стихотворением открывается и посмертный лирический сборник 1979 года [11, с.7]. Именно это стихотворение Набоков считал первым своим произведением, описывая в английской версии романа «Другие берега» («Память, говори»), как впервые испытал гипноз и сомнамбулизм вдохновения, потеряв счет времени, утратив ориентацию в пространстве, т.е. оказавшись фактически на период творчества за пределами реальности: «В таком состоянии обычные мерки существования значат так мало, что я не удивился бы, выйдя из этого туннеля напрямиком в парк Версаля или Тиргатена, или в национальный парк „Секвойя“; и наоборот, когда я ныне впадаю в этот дивный транс, я совершенно готов очнувшись, очутиться высоко на некоем дереве...» [14, т.5, с.507].

Тот же транс испытывает Федор, погружаясь в чтение своего первого поэтического сборника, а фактически создавая каждое стихотворение заново, вновь переживая его образы, вновь оживляя воспроизведенные в нем моменты жизни и состояния бытия. Погружая стихотворение в ореол прозаического комментария, Федор создает более полную картину мира, облекает поэтические образы в плоть собственных воспоминаний. Строки первого стихотворения Набокова рождаются из ощущения сопричастности бытию. Таким образом, осуществляется интенциональное перенесение внешнего образа во внутренний мир творческого и творящего Я: «... Строфа, которую я уже прорабатывал, походила на потрясенье от чуда, испытанное мною в тот миг, когда сердце и лист были одно» [14, т.5, с.502]. Последние строки стихотворения звучат так: «Кончиком вниз наклоняется лист / и с кончика жемчуг роняет» [12, с.246]. В комментарии к стихотворению Набоков сообщает, что «выражение „летит дождь“ заимствовано мной у старого вырского садовника, описанного мной в „Других берегах“, который пользовался им, говоря о легком дождике перед самым выходом солнца» [14, с.319]. Внешний предметный образ, связанные с ним

впечатления цвета, звука, отрываются от конкретного положения в пространстве, перемещаясь в область воображения и памяти. Стихотворение воссоздает картину, полную звуков, красок, запахов: «румяная дорожка», «иволги свищут», «рябины в цвету, / белеют на ивах сережки», «воздух живителен, влажен, душист / как жимолость благоухает» [11, с.246]. Взгляд лирического субъекта направлен на землю, выделяя один – центральный образ стихотворения, оживляющий картину неповторимо индивидуальным восприятием: капли, падающей с кончика листа. В романе «Дар» точка зрения иная – взгляд героя направлен вверх на многоцветье радуги над далеким леском, «одна доля которого, дрожа, просвечивала сквозь нее» [13, т.3, с.69]. Разрешается картина видением «омытого неба», в котором «сияя всеми подробностями чудовищной лепки, из-за вороного облака выпрастывалось облако упоительной белизны» [13, т.3, с.69]. Импрессионистически динамичная картина, видимая сквозь угасающую штриховку дождя, передает мимолетное впечатление занимающегося дня. И в стихотворении, и в романе отправной пункт движения поэтических образов, передающих один неповторимый момент бытия мира во всей полноте осязаемости, зримости, слышимости, – образ «летающего дождя». Этот образ применяется к разным точкам зрения лирического субъекта, к разным точкам во времени и пространстве.

Роман «Дар» открывается рецензией, которую Федор сочиняет за несуществующего критика, перечитывая свой первый поэтический сборник «Стихи». Поэтически редуцированный образ вкладывается в подробный прозаический комментарий, получает пространственно-временную идентификацию: «плоть поэзии» окружается ореолом «призрака прозрачной прозы» [13, т.3, с.10]. Поэтический образ приобретает дополнительные качественные характеристики, новые смысловые измерения. В поэтическом восприятии вещи осуществляется ее вербальное высказывание, передающее ее полноту лишь отчасти. Поэтому словесный образ дополняется живописным, архитектурным, музыкальным. Таким образом, горизонт понимания образного мира сборника движется и изменяется вместе с изменением местоположения субъекта и объекта. Федор, погружаясь в мир сборника, воскрешает мир прошлого, впечатления цвета («синее, синего синей» – тень от валуна в поле), звука (тишина надутой шины велосипеда, пение двух заводных игрушек), пространства (комнаты дома в Лешино и Петербурге), заполняющих его предметов. Каждое стихотворение сборника организовано единым предметным образом (мяч, игрушка, бювар с почтовой бумагой, велосипед, санки), который конкретно локализован в пространстве внутреннем (комнате дома, полке в шкафу) или внешнем (сад в деревне, ледяные горки в городе). Начиная перечитывать за рецензента сборник, Году-

нов-Чердынцев читает, «выхаживая каждый стих, приподнятый и со всех сторон обвеваемый чудным, рыхлым деревенским воздухом» [13, т.3, с.11]. Объемность стиха (Федор «читал как бы в кубе» [13, т.3, с.11]), его пространственная трехмерность подчеркнута метафорой, характеризующей несостоявшееся стихотворение, которое «как-то не встало» [13, т.3, с.13]. Каждое стихотворение – особое, обособленное пространство, самостоятельный мир, в котором пребывают воссозданные поэтом предметы.

Мир стихотворений имеет дневную и ночную проекции: бросок детского мяча в первом стихотворении сборника повторяет тень шара с постельного изножья: «как черная, растущая на ходу голова проносятся тень левого шара» [13, т.3, с.12]. Тени, ночные ипостаси дневных предметов живут самостоятельной жизнью, не совпадающей с их дневными оригиналами:

и по углам наглеют ночью,
своим законным образцам
лишь подражая между прочим [13, т.3, с.12].

И реальные дневные предметы, и их ночные отражения скорее намекают границы пространства, чем заполняют его. Если местом действия стихотворения выступает комната, то интерьер ее, как продолжение архитектурного решения внутреннего пространства, лишь намечается: зеркальный шкаф, скрипучий ящик, «рама, запирающаяся плохо», «сухая акварельная картина / и лампа в старом платице сквозном» («Комната», 1926) [12, с.240], «не то кровать, не то скамья. / Угрюмо-желтые обои. / Два стула. Зеркало кривое» («Номер в гостинице», 1919) [12, с.248]. Роман «Дар» начинается с темы переселения героя в новую комнату, которую ему вряд ли удастся сделать своей: «Палевые в тюльпанах обои будет трудно претворить в степную даль. Пустыню письменного стола придется возделывать долго, прежде чем взойдут на ней первые строки» [13, т.3, с.9]. Вторая глава романа завершается расставанием с комнатой: «Не разрывается сердце, как при прощании с предметами, милыми нам. ... Но в лучшем уголке души мы чувствуем жалость к вещам, которых собой не оживили, едва замечали, и вот покидаем навеки. Этот мертвый инвентарь не воскреснет потом в памяти. ...» [13, т.3, с.130]. Память сохраняет избранные детали, предметы, подробности, комната обретает статус формы, объема, контуры которого едва намечены сохраненными памятью и переданными воображению предметами. Перечисленные предметы указывают на заполненность внутреннего пространства комнаты, не заполняя его целиком. Более того, память сберегает лишь некоторые детали интерьера. Создание образа вещи, части интерьера комнаты возникает в метапрозе Набокова в результате редукции внешнего объемного, конкретного образа. В драме в стихах «Смерть» Эдмонд, пытающийся воссоздать образ земного мира, замечает:

А на местах, мной виденных не часто
иль вовсе не замеченных – туманы,
пробелы будут, как на старых картах,
где там и сям стоит пометка: Terra
incognita [15, с.52].

Принцип редукции образа внешнего мира, получающего новое бытие в новой поэтической реальности, нашел наиболее полное выражение в способе моделирования Набоковым внутреннего жилого пространства. В романе «Дар» герой-протагонист, только что сменивший место жительства, осваивает новое пространство: комнату, дом и улицу, и при этом находит себе такое «развлечение»: «Какие-то знакомые, уехавшие на лето в Данию, недавно оставили Борису Ивановичу радиоаппарат. Было слышно, как он возится с ним, удавляя пискунов, скрипунов, переставляя призрачную мебель. Тоже – развлечение» [13, т.3, с.158]. Грохот и шум, издаваемый передвигаемыми предметами, дают герою возможность представить их, а потом наделить подробностями, расцветить, оживить. Но материальная полнота и детальная конкретность выдуманных предметов не отменяет их призрачности, неизбежного, запрограммированного ситуаций несовпадения с действительной мебелью в действительной комнате, невидимой герою. Речь может идти о большей или меньшей степени точности наложения вымышленного мира на невидимый, но действительный, можно предположить даже их полное совпадение, которое, однако, не отменяет призрачности мира, созданного воображением. В романе «Дар» Федор замечает, как человек, «рассказывающий свой сон (как всякий сон, бесконечно свободный и сложный, но сворачивающийся как кровь, по пробуждении), незаметно для себя и для слушателей округляет подчищает, одевает по моде ходячего бытия, и если начинает так: „Мне снилось, что я сижу у себя в комнате“, чудовищно опошляет приемы сновидения, подразумевая, что она была обставлена совершенно так, как его комната наяву» [13, т.3, с.137]. Предметный мир, воссозданный в космосе метапрозы Набокова, существует только в этой вымышленной, поэтической реальности, воспроизведенные в нем вещи – эйдосы, а не копии материальных оригиналов. Путем феноменологической редукции осуществляется «интенциональная экспликация сознания», в результате которой теряет актуальность вопрос о действительном бытии объекта [18, с.32].

Излюбленный участник набоковского интерьера – шкаф. В начале романа «Дар» Федор видит, как из мебельного фургона «выгружали параллелепипед белого ослепительного неба, зеркальный шкаф» [13, т.3, с.7]. Через потайной ход, берущий начало в старом шкафу, наполненном забытыми предметами, совершает бегство последний король Земли («Бледный огонь»), отметим, что тайный ход, начинаясь в шкафу,

завершается в театральной уборной. В платяном шкафу прячется, играя в прятки, герой лирического сборника Годунова-Чердынцева, наблюдая оттуда за неожиданной метаморфозой слуги, «становившегося до странности новым, одушевленным, вздыхающим, чайным, яблочным» [13, т.3, с.15]. Игра в прятки продолжается и в одиноком буфете, «забытым в комнате пустой», хранящим на своих полках ту же россыпь случайно собранных предметов (ожерелье из волчьих зубов, тибетская мечевидная денежка, лампада ламы) новое объединение которых сообщает им значение символическое, равно, как и новый угол зрения из шкафа обновляет образ слуги. «Хлам», собранный в буфете кодирует образ отца героя, перечисленные предметы – вехи, направления, пространственные координаты его «баснословных путешествий» [13, т.3, с.15]. Шкаф выводит в иное пространство, пройдя через шкаф, король обретает новое Я – сначала переодевшись в костюм шута, потом став изгнанником, а герой-протагонист в «Даре» новый взгляд на повседневно повторяющееся, выход в границы другой души, другой личности. Внутреннее пространство шкафа – объем, заключенный внутри объема комнаты, незримый, но присутствующий, участвующий в организации пространства комнаты. М. Хайдеггер, размышляя о свойствах пустоты, заключенной в скульптурном объеме, о степени ее участия в моделировании пространства по принципам разграничения и отграничения, приходит к выводу: «Пустота не ничто. Она также и не отсутствие», замечая, что «объем уже не будет отграничивать друг от друга пространства, где поверхности облекают что-то внутреннее, противопоставляя его внешнему» [19, с.315]. Функционально полые предметы, заключающие в себе внутреннее пространство, будут не столько организовывать внешнее, сколько указывать на наличие еще одного пространственного мира. Так, ящики, шкафы, комоды для Набокова будут не столько моделировать пространство комнаты или же просто маркировать его границы, сколько выступать знаками постоянного присутствия иной реальности, скрытой от глаза, нематериальной, но наличествующей. В стихотворении «Сновиденье» лирический герой, засыпая, «в сумрак отпускает, / как шар воздушный, комнату» [12, с.233], и на смену реальным времени-пространству (комната, эмиграция) приходит мир сновиденья, встреча за «ту-манным столом» с «убитым другом».

Другим указателем разъятости границ пространства, наличия выхода в параллельные миры будет выступать окно – неперменная деталь интерьера в метапрозе Набокова. Пробирающийся через окно лунный луч оживляет предметы («За полночь потушив огонь мой запоздалый...»), «костяная, круглая луна» высится в окне «как череп великана», предвещая беду («Сон», 1923) [12, с.327], в окне убогого гостиничного номера луна «сладостно сверкает» как «золотая капля

меда» («Номер в гостинице», 1919) [12, с.248], выставленная в окне соседа-визави фигурка точеного пастушка сообщает новизну восприятию окружающего дом пейзажа («Осенние листья», 1921) [12, с.305]. Федор, въехав в новую комнату, некоторую родственность находит только с видом за окном, а покидая ее, замечает, что не ее внутреннее убранство, а «один только вид в окне ненадолго пребудет, как вделанная в крест выцветшая фотография аккуратно подстриженного, не мигающего господина в крахмальном воротничке» [13, т.3, с.130]. Дом и комната как архитектурные формы функционально, прагматически делят пространство на внутреннее и внешнее. В метапрозе Набокова разграничение пространства на внутреннее и внешнее символично, поскольку выступает не только способом соотношения пустоты и заполненности, но и способом сообщения между качественно различными мирами. При этом категории внешнего и внутреннего, соотносясь с более емкой мифологической оппозицией «своего» и «чужого», переживают кардинальную метатезу: внешнее, присутствующее реально, а не черпаемое из копилки памяти, обретает статус «своего», а материально наличное, внутреннее – «чужого».

Трансформация категориальной онтологической оппозиции влечет за собой метатезу и ее частных инвариантов: неподвижное приходит в движение, непрозрачное просвечивает, в то время как прозрачное и незримое обретает плоть и объем, заполненное оборачивается пустотой, а внутренняя темная пустота выступает синонимом заполненности. В экспозиции романа «Дар» описано перемещение мебели из фургона в новый дом, позже Федор, замечтавшийся над сборником своих стихов, перечитывает стихотворение «О мяче найденном»: «Второпях / все комнаты между собою /менялись мебелью своей, / шкапами, ширмами, толпою / неповоротливых вещей» [13, т.3, с.27].

Марфинька приходит к Цинциннату на свидание в тюрьму со всей домашней утварью и мебелью, в том числе и зеркальным шкапом, запечатлевшим обороненную в спальне перчатку, которую тщетно ищет уже в камере любовник Марфиньки, реализующую, по определению Н. Букс, «свернутую до размеров вещественного доказательства тему супружеской измены» [2, с.131]. В стихотворении «Крушение» в темном багажном вагоне, оставленные хозяевами вещи живут самостоятельной жизнью, «проснувшись ухают впотьмах» [12, с.222], а в стихотворении «За полночь потушив огонь свой запоздалый» предметы оживают, приходят в движение [12, с.44].

Оживление вещественного мира, обретение им динамики – прямое следствие отношения художника к предметному составу бытия, который «оживляет» его своим индивидуальным восприятием, сохраняя в памяти и передавая воображению. Не оживленные Федором предметы из комнаты пансиона за ним не последуют: «не пойдет вслед

за нами постель, неся самое себя; отражение в зеркальном шкапу не восстанет из своего гроба» [13, т.3, с.130]. Преображенные индивидуальным восприятием предметы получают новые качества, генетически чуждые их материальным прообразам. Комната становится легкой и прозрачной, герой отпускает ее на волю, «как шар воздушный» («Сновиденье») [12, с.233]. Александре Яковлевне Чернышевской («Дар») снится, «будто она беременна им (Яшей), взрослым, а сама, как пузырь, прозрачна» [13, т.3, с.35]. Непрозрачность Цинцинната – его «гносеологическая гнусность» – причина его осуждения и казни. В рассказе «Соглядатай» Смуrow сообщает, что до своего волшебного преобразования у него «оболочки не было» [13, т.2, с.301]. Прозрачность/непрозрачность – внешнее выражение внутренних свойств героя, поэтому качества эти взаимозаменяемы в соответствии с перемещениями героев между мирами.

Пустота, пронизаемое воздушное пространство, отграничивающее друг от друга материально конкретные предметы (детали интерьера, архитектурные формы и ансамбли), определяется Набоковым как «лазейки для души, просветы в тончайшей ткани мировой» («Как я люблю тебя», 1934) [12, с.261], как открытые пути в мир «потусторонности», точнее «может, быть потусторонности» («Влюбленность», 1973) [12, с.448]. Именно эти воздушные просветы, пустоты интерьера или архитектурного сооружения и выступают для Набокова их самой значительной частью. Набокову важнее передать соотношение предметов в пространстве, чем сами материальные формы в их объемности и пространственной определенности. Внутреннее пространство полого предмета значительнее, чем явленная телесная оболочка.

Объемность стиха и прозы значимы для Набокова как общий способ упорядочивания пространства, организации мира, причем мира вымышленного, ткущегося из образов памяти. Для Набокова, по наблюдениям А.В. Злочевской, «"вторая реальность" не менее действительна, чем мир материальный, прежде всего потому, что и то и другое есть проявление творящей воли Художника – автора романа или книги Бытия. Набоков несравненно более остро, чем его предшественники в XIX в., ощущал сотворенность нашего мира» [5, с.10]. В стихотворении «Каштаны» (1920), сравнивая цветущие каштаны с храмами, Набоков обращается к «незримому Зодчему», их дарителю [12, с.121]. Та же метафора «каштан – кров» организует образный строй стихотворения «Почтовый ящик» (1925) [12, с.218]. Мир поэтической реальности сотворен, гармонически уравновешен, целостен, как внешний мир творения. Это мир, наделенный своими пространственными характеристиками, трехмерностью, объемом составляющих его образов. Поэт идентифицируется Набоковым через скульптурный образ ваятеля, примененный к материалу поэта звуку и слову: «... И зной бессменный вдохновенья /

звукователя томил» («Поэт») [12, с.136]. Стихотворение как законченное целое Набоков уподобляет образу мраморного храма («Я на море плыву из мраморного храма...») [12, с.176].

Погружение в область памяти и творчества связано для Набокова с отменой объективного внешнего времени и внешнего объективного пространства. В романе «Дар» для Федора на время чтения собственного сборника стихов ход внешнего времени приостанавливается, при этом вскользь сообщается о том, что стрелки часов героя «с недавних пор почему-то пошаливали, вдруг принимаясь двигаться против времени» [13, т.3, с.27]. Чувствуя приближение вдохновения, Федор абстрагируется от окружающих его деталей интерьера: «На коврике у кушетки-постели валялась вчерашняя газета и зарубежное издание „Мертвых душ“. Всего этого он сейчас не видел, но все это было тут: небольшое общество предметов, прирученное к тому, чтобы становиться невидимым и в этом находившее свое назначение, которое выполнить только и могло оно при наличии определенного состава» [13, т.3, с.140]. Таким образом, осуществляется приостановка внешнего мира, его феноменологическое «вынесение за скобки» на период работы памяти, воображения и творчества. Трансцендирование реальных времени-пространства, а вместе с ними и мира действительных вещей в область памяти и воображения выступает следствием феноменологического исключения объективного времени. Поэтический образ Набокова возникает в результате редукции образа внешнего мира, осуществляемой, как правило, в направлении, противоположном всеобщему взгляду на этот же предмет. Феноменологически эта редукция выражается в принципе *Erosche*, который, согласно Э. Гуссерлю, «полностью освобождает ... от использования всякого суждения, касающегося пространственно-временного наличия бытия» [4, с.31]. Результатом *erosche* становится возникновение «мира как коррелята субъективности сознания» [16, с.42]. Феноменологически редуцированный предмет одновременно уничтожается (как часть внешнего мира) и созидается (как образ поэтической реальности). Причем, как указывает Гуссерль, «явление вещи» в этой новой феноменологически очищенной реальности «не имеет какого-либо пространственного положения и каких-либо пространственных отношений» [3, с.7]. Предмет воссоздается в лирике Набокова как носитель качества, а не количества: пространственные характеристики и локализация в пространстве заменяются передачей индивидуализированных сознанием поэта свойств предмета, внешняя оболочка растворяется в его субстанции. Этими феноменологическими свойствами редуцированного предмета объясняется символичность и ускользание вещественных образов в набоковской метапрозе. Вместе с тем, в результате видоизменения объективных свойств и качеств предметов в метапрозе Набокова, пред-

метному миру его художественного космоса сообщается динамизм, способность к метаморфозе. П. Прехтль, останавливаясь на этих свойствах феноменологически очищенных предметов, указывает: «Вместе с фактически воспринятым приходит сознание того, что в пространстве окружающего поля следует ожидать тот час же или же пока в возможности. Эти неявные допущения, „определенные предтолкования” „пустого внешнего горизонта”, в дальнейшей последовательности восприятия могут стать эксплицитно созерцаемыми и понятыми в качестве дальнейших возможностей опыта» [16, с.47]. Роман «Дар» завершается приглашением читателя к продолжению, досочинению романного мира («... И для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка» [13, т.3, с.330]), мысль о том, как далеко воображение читателя последует за влюбленной парой, высказывается Набоковым и в предисловии к переводу «Дара» на английский язык [10, с.50]. Во втором вымышленном диалоге с Кончеевым Федор предлагает следующую концепцию времени-пространства: «Бытие, таким образом, определяется для нас как вечная переработка будущего в прошедшее, – призрачный, в сущности, процесс, – лишь отражение вещественных метаморфоз, происходящих в нас» [13, т.3, с.307]. Феноменологическая эйдодология – внутреннее состояние предметности и выступает точкой соприкосновения внешних времени-пространства с внутренним Я рассказчика, автора и читателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берберова Н. Курсив мой. (Автобиография) // Вопросы литературы. – 1989. – № 11. – С. 71-95.
2. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. – М., 1998.
3. Гуссерль Э. Собр. соч.: В 3 т. – Т.1. Феноменология внутреннего сознания времени. – М., 1994.
4. Гуссерль Э. Философия как строгая наука // Логос. – М., 1911. – Кн.1. – С.1-56.
5. Злочевская А.В. Эстетические новации Владимира Набокова в контексте традиций русской классической литературы // Вестник МГУ. Сер.9. Филология. – 1997. – № 4. – С. 32-40.
6. Липовецкий М. Эпилог русского модернизма. Художественная философия творчества в «Даре» В. Набокова // Владимир Набоков: pro et contra. – СПб., 1997. – С.643-666.
7. Набоков В. Ада, или Страсть. Хроника одной семьи. Т.6. – Киев-Кишинев, 1995.

8. Набоков В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. – М., 1999.
9. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. – М., 1998.
10. Набоков В. Предисловие к английскому переводу романа «Дар» («The Gift») // Владимир Набоков: pro et contra. – СПб., 1997. – С.49-51.
11. Набоков В. Стихи. – Ардис, Ann Arbor, 1979.
12. Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М., 1991.
13. Набоков В. Собр. соч.: В 4-х т. – М., 1990.
14. Набоков В. Собр. соч.: В 5-и т. Американский период. – СПб., 1999.
15. Набоков В. Пьесы. – М., 1990.
16. Прехтль П. Введение в феноменологию Э. Гуссерля. – Томск, 1999.
17. Рассказы Набокова расценивают как творческую мастерскую, в которой отрабатывались художественные приемы будущих романов Т. Белова (Белова Т. Разные лики Владимира Набокова // Вопросы литературы. – 1999. – Март-апрель. – С.356) и А.С. Мулярчик (Мулярчик А.С. Русская проза Владимира Набокова. – М., 1997. – С.93). И.М. Карпович выдвигает противоположную концепцию, считая, что «рассказы Набокова представляют большой самостоятельный интерес» (Карпович И.М. Сборник рассказов В.В. Набокова «Весна в Фиальте»: поэтика целого и интертекстуальные связи. Автореф. дис. канд. филол. наук – Барнаул, 2000. – С.1). Эта точка зрения корреспондирует нашей, поскольку рассказы Набокова органически вписываются как самостоятельные компоненты в систему метапрозы писателя.
18. Философия Э. Гуссерля и ее критика. Реферативный сборник. – М., 1983.
19. Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993.
20. Хайдеггер М. Пролегомены. К истории понятия времени. – Томск, 1998.
21. Червинская О. Пушкин, Набоков, Ахматова: метаморфизм русского лирического романа. – Черновцы, 1999.
22. Штайн К. Поэтический текст в научном контексте. Textus. – СПб. – Ставрополь, 1996.
23. Annotation and Queries by Charles Nicol // The Nabokovian. N 19, Fall 1987.
24. Nabokov V. Strong opinions. – New-York, McGraw-Hill, 1983.
25. Stuart D. Nabokov: The Dimensions of Parody. – Baton Rouge, 1987.

АНОТАЦІЯ

У статті стверджується, що проза В. Набокова має синтетичний характер, який виникає в результаті синтезу драми, лірики, епосу, а також віршу і прози. При цьому базою для такого синтезу виступає єдине

„переживання предметності”, що відповідає принципам феноменологічної редукції (“epoche”).

SUMMARY

The abstract is devoted to Nabokov's prose which as the author asserts has the synthetic character. This synthetic character derives from the synthesis of drama, lyrics, epos, poems and prose itself. The ground for such kind of prose is “the experiencing of objectivity” complying with the principle of phenomenological reduction (“epoche”).

*В.Э. Просцевичус
(Горловка)*

УДК 82.0

О КОМПЕТЕНЦИИ РОМАННОГО ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ

Авторское всеприсутствие (всеведение и всевидение) представляется читателю Нового времени неотъемлемой компонентой, конститутивным моментом творческого поведения сочинителя литературного произведения. Читатель древней литературы доверял писаному слову как такому – изначально хранящему полноту сакральной «компетентности», безусловно авторитетного и разнообразно авторизованного опыта.

В равной мере атрибутивным полагается право писателя на вымысел. На том историческом этапе развития литературы, внутри которого мы сейчас находимся, правомерность (даже – естественность) этих характеристик авторской инициативы редко попадает в зону острого научного интереса. А если и попадает, то в качестве необсуждаемой констатации, опорной для обсуждения более дискуссионных вопросов. Обсуждение происхождения и легитимации фундаментальных параметров авторского существования представляется, по-видимому, неуместным в сложившемся историко – и теоретико-литературном контексте. Не то, чтобы литературоведение завершило поиски метода, скорее, напротив: едва ли не каждое программное выступление в теории словесности вполне осознанно переформулирует аксиоматику своего предмета, придавая ему всякий раз новые очертания. Некасаемость же некоторых предпосылок ученого рассуждения о художественной словесности объясняется, ближе всего, их наукообразующим статусом: в отсутствие хотя бы элементарного консенсуса в отношении к собственному предмету в кругу подобных, был бы просто невозможен обмен мнениями.

Что оправдывает относительно невеликий интерес к этой проблематике на фоне разветвляющегося внимания к т.н. исторической поэтике, так это отчетливый метаисторический характер. (Это относится в полной мере и к тесно родственной проблеме происхождения языка, например).

На каждом (в том числе, первом) шагу претендующих на соответствие предмету соображений, мы оказываемся уже внутри картины, которую собираемся нарисовать.

Столь же малообязательные, сколь и многозначительные этимологические наблюдения указывают на сопряженное нашему напряжению самого языка, образующего слово «вымысел» как обозначение чего-то, произошедшего от «мысли» (после мысли), хотя наш непосредственный читательский опыт накапливается в противоположном направлении: скорее, «мысль» извлекается из «вымысла». Более того, самый предмет мысли представляется вторичным, производным по отношению к «вымышленному» предмету. Непосредственно переживаемая недостижимость исконной авторской всеправоты и всезнания формирует читательскую установку на бесконечное изобретение интерпретаций. Разве не это простое обстоятельство описывается одиозным вопрошанием: «Что *хотел* сказать автор?..». Автор, мнится нам, всегда знает, может, хочет больше, чем посильно нашему участию в нем, потому что в мнимом же пределе он знает, может и хочет все.

В теоретической мысли (самоопределение которой сопутствует становлению романа Нового времени) это обстоятельство провоцирует категориальную дифференциацию представления об авторе. Субъектом речи, ответственным за ее центростремительную устойчивость, становится «повествователь», обладающий не только полнотой «информации», но специфической языковой физиономией.

Само представление о таком субъекте (введение термина) становится возможным как результат научного самоотчета в несводимости собственно автора к субъекту речевой инициативы. Повествователь является как эффект отличия автора от него самого, поскольку такое отличие внутренне присуще акту современного сочинения.

Именно повествователю вменяется в способность и обязанность непосредственного участия в персонаже; симметрично такой позиции учреждается инстанция «читателя», не обязанного и не способного усомниться в неограниченной компетенции повествователя. Предельной демонстрацией этой компетенции оказывается свободное проникновение повествователя в чувства и мысли персонажа. Эта «способность» однозначно удостоверяет нестесненность повествователя фундаментальными препятствиями, относительно которых только и мыслимо рассуждение о достоверности/вымышленности изображаемых событий с точки зрения здравого смысла. Эти фундаментальные препят-

ствия: время и пространство. Прозрачность «сознания» персонажа, попадающего в перспективу романного повествования, является, по-видимому, рефлексом неактуальности пространственно-временных уплотнений между субъектом и объектом познания в естественных условиях. Вполне очевидно, что *такой* повествователь (субъект *таких* познавательных потенций) представляет собой в высшей степени недо-стоверное (с точки зрения любой физики) «образование».

Отвлеченное рассуждение склонно соподчинить этому, сверхъестественному субъекту соответствующего свойства изображаемые события. Однако опыт классического европейского романа (в котором и появляется такой повествователь) свидетельствует едва ли не об обратном. Этот факт тем примечательнее, что исторически соседствующая романтическая повесть в массе своих образцов опознается в качестве собственно романтической по причудливости, если не декларированной фантастичности изображаемых событий (свидетелями и прерасказчиками которых часто становятся подчеркнуто достоверные лица).

Всякое представление о чудесном (сверхъестественном) формируется как таковое на фоне актуальных представлений о природе времени и пространства. Сверхъестественно для человеческого разума то, что случается вопреки тем ограничениям, внутри которых человек опознает действительность в качестве среды, гарантирующей предсказуемость его действий. Человек идентифицирует как невероятные те события, с которыми он как жизненно определенный субъект принципиально (*не* исторически!) не совместим во времени и пространстве. Соответственно, всякий вымысел (вне зависимости от конкретных историко-культурных условий, в которых обретается вымышляющий субъект), представляет собой воображаемый акт радикального преодоления пространственно-временного причинения.

В «мире» романа возможность чуда (=необычайного происшествия, по своим параметрам приближающегося к чуду), образно говоря, блокируется *отсутствием* чудопорождающей среды: тяготы пространственно-временной стесненности неведомы повествователю (ближайшая обыденная иллюстрация: космонавтам, как известно, приходится усердно тренироваться на орбите, чтобы не допустить атрофии мускулов на ногах в отсутствие необходимости ходить).

Упраздняющее пространство почти-неотличение себя от другого, фиксируемое специфическими обстоятельствами романного повествования (несобственно-прямая речь), увлекает повествователя упраздняющим время почти-неотличением себя от себя самого. Упразднение пространства-времени во взаимоотношении повествователя и персонажа упраздняет и самое возможность чудесного вымысла. Повествователь классического романа оказывается в плену реальности, поскольку своеобразные его фантастической природе органы восприятия чуда ви-

деть просто не могут. Вполне реализованное всеведение повествователя не оставляет ресурса для удивления – в том числе, и читателя.

В заключение обратим внимание на то, что совершенное нами от массы исторических конкретизаций теоретическое отвлечение явственно согласуется с теоретическим же выводом крупнейшего отечественного историка романа М. Бахтина, выделявшего в качестве приоритетных стиливых особенностей романа 1) стилистическую трехмерность и 2) коренное изменение временных координат романного образа, его 3) непосредственный контакт с настоящим.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядається проблема автора в контексті “всепізнання” та “всеприсутності”, які є домінуючими при обговоренні поняття “автор” у новий час. Прослідковується взаємозв’язок між своєрідністю авторської позиції та якісними характеристиками вимислу у прозаїчній оповіді.

SUMMARY

The problem of the author is considered in article in the context of the notions «allknowledge» and «allpresence», which are dominant, when discussing the notion «author» at New time. The peculiarities of the author’s outlook are traced in their correlation with the qualitative characteristics of fiction in the short story.

*Т.Ю. Бабенко
(Луганськ)*

УДК: 82-94.09

ФРАГМЕНТАРНА БІОГРАФІЯ ЯК РІЗНОВИД ХУДОЖНЬО-БІОГРАФІЧНОЇ ПРОЗИ

Пройшло чимало часу з появи перших біографічних творів. Проте й сьогодні вони є досить популярними, привертаючи увагу науковців. Біографічна література постійно збагачується новими яскравими зразками, несхожими на інші. На сьогодні існує чимало класифікацій біографічної літератури. Найпоширенішою є класифікація Великої радянської енциклопедії, згідно з якою “біографія може бути науковою, художньою та популярною” [3, т.3, с.987]. Чи не найповніше класифікація біографічної літератури представлена в розвідці В. Чишка “Біографіч-

на традиція...” [13]. Якщо виходити з його класифікації, то біографія може бути представлена літературними, науковими та науково-популярними творами. При цьому автор виділяє історичні типи біографічної літератури: канонічна, агіографічна (як її різновид), світська, гуманістична (яку О. Валевський класифікує як “професійну”), протестантська (як різновид оновленого агіографічного життєпису) та історіографічна біографії. Як бачимо, зазначена класифікація будується в основному навколо діади: релігійна – світська. О. Валевський, у свою чергу, з історичного погляду виділяє античну, середньовічну, ренесансну та новоєвропейську біографії. Проте, це біографічна література взагалі. Якщо звернутися зокрема до художньої біографії, то, у свою чергу, вона має численні різновиди та підвиди. Так, М. Бахтін говорить про “енергетичну”, в основі якої “лежить аристотелівське поняття енергії, дії, дієвої сили, що проявляється у вчинках та висловлюваннях людини” [6, с. 14]; та “аналітичну” художню біографію, коли “життя людське будується за схемою, а біографічний матеріал розноситься за рубриками: суспільне життя, сімейне життя ...” [6, с. 14], головне при цьому цілісність характеру. О. Галич, аналізуючи твори документально-біографічної прози, виділив два типи художніх біографій: “традиційну, або сюжетно-подієву” [4, с. 10], в якій “роль авторського домислу мінімальна, а головний упор робиться на художній аналіз документально засвідчених подій життя та вчинків героя” [4, с. 10]; та “асоціативно-психологічну” [4, с. 10], в якій “домінує художнє дослідження психології, внутрішнього світу героя” [4, с. 11]. Звертаючись до традиційних, або сюжетно-подієвих біографій, О. Галич виводить декілька жанрових різновидів художньо-біографічних творів, як-от “твори документально-біографічної прози, в яких зображується усе життя героя або ж найвідоміший її етап” [4, с. 10]; та роботи, в яких “автор твору висвітлює основні етапи біографії героя, роблячи значні часові інтервали, хоча в результаті картина життя реальної особистості виходить цілісною” [4, с. 10]. Дещо розгалужуючи подану класифікацію, на нашу думку, варто було б увести поняття “фрагментарної біографії”, на позначення часткових, далеко не завжди вичерпних життєписів видатних особистостей. Дана стаття ставить собі за мету розгляд особливостей фрагментарних біографій, виявлення їхніх найхарактерніших рис.

Отже, як відомо, більшість художньо-біографічних творів будується за усталеною схемою, охоплюючи усе життя героя від народження до смерті. При цьому нерідко твір значно розширюється хронологічно за рахунок відступів, що стосуються періоду до народження героя та часу після його смерті. Отже, художньо-біографічний твір вміщує “все, що потрапляє до куту зору дослідника” [1, с. 265] й “біографуємий” починає “існувати в режимі безсмертя” [1, с. 189]. На думку французьких літературознавців, біографія має

бути повною та вичерпною, при цьому, чим більшим буде її обсяг, тим краще. Зумовлене це зокрема тим, що біограф, створюючи свій твір, як правило, звертається до великого розмаїття інформаційних джерел: документів, спогадів. На думку Лор Адлер, автора біографії Маргеріт Дюрас, обов'язковим джерелом є автобіографія головного героя (якщо вона є) та уся творча спадщина (якщо йдеться про життєпис літератора). На цю думку її наштотувала Маргеріт Дюрас: "Перш ніж писати мою біографію, прочитайте мої книги, у них я вся" [14, с.20]. І як результат виходить: "Херберт Р. Лоттман, Альбер Камю, більше 700 сторінок; Річард Ельманн, Жуайс, 2 томи, більше 500 сторінок кожний; Луїджі Де Марші, Вільгельм Рейх, 534 сторінки; Хамфрей Карпентер, Езра Пунд, 990 сторінок" [14, с.46], Лор Адлер, Маргеріт Дюрас, 960 сторінок; Оксана Іваненко, Тарасові шляхи, 797 сторінок; Борис Левін, Веселий мудрець, 798 сторінок. І одразу постають риторичні питання – а чи завжди кількість говорить про якість? І чи варто створювати вичерпну біографію за давно усталеною схемою? Можливо, у здавалось би серйозному творі, присвяченому життєпису серйозної людини, все ж таки є місце грі та експерименту? Проте це вже залежатиме від авторських інтенцій та від того, хто буде домінувати в творі – автор (як у випадку з твором В. Стадниченка "Іду за Сковородою" [11]) чи головний герой (як-от твір В. Губарця та І. Падалки "Скарбами землі зігрітий" [5]). Постмодерний автор художньо-біографічної прози зазвичай руйнує загальноприйняті тенденції. На думку словацького літературознавця В. Марчка, "автор-постмодерніст не відчуває необхідності щось описувати, пояснювати й тим більше когось повчати чи переконувати (...); постмодерніст прагне лиш до того, щоб дати тексту життя" [7, с.52]. При цьому він сміливо грає формою і далеко не завжди ставить перед собою завдання створити вичерпну художню біографію певного героя. Все частіше біографи почали звертатися до фрагментарних, мозаїчних біографій (як-от Б. Певний "Дійство у п'ятому вимірі" [8], Г. Грасс "Крабовий хід", А. Перес-Реверте "Клуб Дюма" [9;10], Ю. Андрухович "Дванадцять обручів весни" [2]). У згаданих творах ми маємо справу з певним відрізком життєпису видатної особистості, який обрав автор твору. Так, у художній біографії українського художника М. Бойчука, створеній Б. Певним, ми маємо справу із частковим життєписом, розпорошеним сторінками твору. Біографічний матеріал постає у вигляді уламків великого мозаїчного полотна, зібрати яке під силу лише тому, хто повністю прочитає твір. Біографія Бойчука має рамкове обрамлення із чітко визначеними хронологічними та просторовими межами – 13 жовтня 1937 року, кілька хвилин до виконання суrowого вироку (розстрілу), камера, тюремний коридор, поріг тю-

ремного подвір'я. Кілька хвилин розділяють життя та смерть головного героя. І саме за ці короткі, здавалось би, хвилини в уяві головного героя проминають найзначущі моменти його життя. Цікавим є те, що ми ніде не знайдемо більш-менш зв'язних біографічних проміжків часу. Перед нами уривчаста біографія із постійною зміною хронології. Навчання у краківській Академії красних мистецтв (1899-1904 р.р.) змінюється подорожжю по Росії та Україні в 1912-1914 р.р., життя в Парижі (1907-1911 р.р.) та перша подорож до Італії (1911 р.) поступається місцем роботи в Києві (1917-1936 р.р.) та Ленінграді (поч. 30-х р.р.). Час від часу оповідь забігає набагато вперед, як-от бесіда Бойчука з Саєтом, 1937 рік: "Скажу тобі по секрету: для potwierдження своєї правоти партія не перебирала засобами, включно з фізичним нищенням художників. Згодом, виправдовуючись, звертала усе на "культ особи". Чимало майстрів українського образотворчого мистецтва зазнали репресій і загинули унаслідок порушень соціалістичної законности й безпідставних політичних звинувачень. Але те все скінчилося з розпадом Радянського Союзу. У незалежній Україні по-новому почали цінувати тебе і твою творчість, однак ця незалежна Україна не така, якою ти собі її уявляв"[8, с.35-36]. Значно частіше оповідь завертає в минуле (у цьому біографу допомагає обрана форма бесіди – допит): "– Чим ви займалися, окрім педагогічної діяльності?"

– Реставрацією старовини. У 1919 році разом з Георгієм Лукомським та Іполитом Моргилевським ми оглядали фрески в хрещальні Софійського собору (...). У 1922 році мене з Могилевським запросили оглянути Михайлівську церкву у Видубицькому монастирі. 1924 року відбувалися під моїм керівництвом роботи з історико-архітектурного вивчення Успенського собору Єлицького монастиря в Чернігові"[8, с.22]. Цікавим є те, що в творі лише робота, монументальний живопис, ікони, фрески, розписи... Йдеться лише про творче, професійне життя художника (мабуть тому, що до розстрілу його засудили саме через професійну діяльність, так званий бойчукізм), детально розглядається його стиль, пунктиром накреслені етапи активної творчої діяльності: навчання у Польщі, Австрії, Франції, Італії, Німеччині; робота практиком та теоретиком образотворчого мистецтва. При згадці про посади, що обіймав, лише суха інформація: "– Яка у вас професія?"

– Артист-маляр, монументаліст. Від 1917 року професор Української державної Академії мистецтв у Києві – до позбавлення у ній праці 1936 року. Окрім викладів у Києві, на початку 1930-х років вів майстерню монументального мистецтва при Ленінградській Академії мистецтв"[8, с.21]. Щодо практичної малярської діяльності інформації набагато більше. Отже, у творі немає повної картини життя, є

лише окремі, розрізнені у часі, біографічні деталі-замальовки. При цьому автор залишає чимало “білих плям” у біографії головного героя. Заповнити ці пустоти можна лише звернувшись до інших документальних джерел.

А. Перес-Реверте теж не ставить собі за мету створити повномасштабну вичерпну біографію французького письменника Олександра Дюма. Для цього є інші художньо-біографічні твори, як-от робота А. Моруа “Три Дюма”. А. Перес-Реверте створює детективну історію, що будується навколо таємного клубу шанувальників творчості великого французького письменника Олександра Дюма. Автор звертається до досі овіяної таємниці історії створення “Трьох мушкетерів”, детально аналізує героїв, відшукує їх прототипи (як-от Д'Артаньян – Шарль де Батц-Кастельмор, граф Д'Артаньян, гасконець, що дійсно був мушкетером, проте жив не в епоху Рішельє, а в часи Мазаріні), будує власну історію з дещо схожими героями (як-от леді Вінтер, граф де Рошфор) та схожими сюжетними ходами (викрадення листа). Але незважаючи на автономну історію, А. Перес-Реверте час від часу звертається до постаті автора “Трьох мушкетерів”, беручи лише окремі епізоди із життєпису французького письменника. При цьому центральне місце посідають історії пов'язані із безпосередньою творчою діяльністю Дюма. Йдеться зокрема про дві досі суперечливі історії: про звинувачення в плагиаті стосовно “Трьох мушкетерів” (автор доводить, що Дюма позичив із “Мемуарів господина Д'Артаньяна”, написаних Гасьєном де Куртільєм де Сандра імена героїв, подорож до Парижа, історію міледі. З “Мемуарів” месьє де ля Порта з'являється епізод викрадення Констанції, а у Ларошфуко та з книги Редерера “Політичні та галантні інтриги французького двору” Дюма взяв історію про алмазні підвіски) та історію з помічником Дюма – Огюстом Маке, який через суд намагався довести, що саме він автор 18 романів, підписаних Дюма. На 55 сторінці [9] автор розміщує коротку біографічну довідку щодо Дюма, з якої ми дізнаємося, що він народився 27 липня 1802 р. Помер 5 грудня 1870 р. Мулат. Високий на зріст, із потужною шиєю, курчавим волоссям, товстими губами, довгими ногами. Серед основних рис характеру – життєлюбство, комунікабельність, брехливість. Дюма заробляв чималі гроші і все розтринькував – на крутежі, подорожі, дорогі вина, квіти для дам. Він навіть був змушений тікати з Парижа, але не через політичні гоніння, а від кредиторів. Наприкінці твору автор вміщує коротке резюме основних досягнень Дюма: “Він узяв від життя все, що міг, вплив до дна келих насолоди та популярності... Він умів радіти життю, побував на барикадах, бився на дуелях, судився, фрахтував яхти, призначав пенсії з власної кишені, танцював, заробив 10 мільйонів та промотав 20, а помер тихо, як дитина. Жоден письменник не знав за

життя такої слави” [10, с.62]. При цьому надані автором відомості мають дещо негативне забарвлення, що цілком відповідає авторському задуму – зобразити Дюма легковажним авантюристом, який досить часто використовував зусилля співавторів (зокрема Маке) для власної вигоди. Щоб переконати читачів у правдивості зображеного образу Дюма, автор уводить у загальну канву тексту документальні свідчення (зокрема спогади помічників). Отже, перед нами фрагментарна біографія Олександра Дюма, що виступає допоміжним засобом розкриття авторських інтенцій. Перед читачем вона постає у вигляді окремих, хронологічно не зв’язаних біографом, що об’єднуються в єдине ціле за смисловою ознакою – Дюма як творча людина, зі своїми звичками, уподобаннями, позитивними та негативними рисами характеру. Дана фрагментарна біографія розкриває постать Дюма із сент-бевівських позицій.

Фрагментарна біографія Б.-І. Антонича, створена Ю. Андруховичем, теж постає у вигляді психологічної замальовки. Проте на відміну від біографії Дюма, розпорошеної сторінками твору, вона компактно розміщується окремим розділом твору (постає у вигляді вставної новели), що живе своїм автономним, дещо відокремленим від загальної канви тексту, життям. З усього розмаїття біографічного матеріалу, автор обирає період із 1897 року (час появи 19-річного Антонича у Львові) по 1937 рік (час смерті “поета, критика й есеїста, перекладача, обнадійливого прозаїка” [2, с.47]). На відміну від фрагментарних біографій М. Бойчука та О. Дюма, життєпис Б.-І. Антонича будується не навколо сухих дат та професійних досягнень, а навколо приватного життя поета. Це свого роду психологічна замальовка. Перед нами яскравий актор “галицького публічного театру” [2, с.146]. “Його роль, що спершу була роллю поганого хлопця, такого собі симпатичного шибайголови (NB – багатьма потаємно любленого!) з роками (Хоч які там роки! – Антоничеві життя видається настільки блискавичним, а еволюція – настільки стрімкою, що мова мусить іти не про роки – про місяці, коли не про тижні!), так от, з місяцями його роль набувала дедалі серйознішого і навіть трагічнішого виміру, аби врешті явити найуважливішим із нас катастрофу особистості, цілком і повністю приналежної до світового співтовариства проклятих поетів” [2, с.133]. Йдеться не стільки про сюжетно-подієву, скільки про асоціативно-психологічну біографію. Автор має власну точку зору на зображувальні події, проте, не нав’язуючи власних умовиводів, дає змогу читачеві побачити головного героя в іншому ракурсі. Зокрема йдеться про спогади В. Лісовського, автора “винятково точної в деталях і тому переконливої статті “Два обличчя Антонича” [2, с.143]; та спогади “третьєсуддів” [2, с.146], нареченої по-

ета Ольги Олійник, згідно з якими, на думку автора, “Антонич постає радше ніяким” [2, с.147] – млявим і навіть якимось апатичним, такий собі перший студент, виразник і володар дум народних. Авторіві ближча позиція братів Курди диків (найближчих друзів Антонича), у спогадах яких поет був “напрочуд жвавим, аж наче спалюваним зсередини нікому не знаному жагою” [2, с.143].

Отже, явище фрагментарної біографії є характерним як для сюжетно-подієвих, так і для асоціативно-психологічних життєписів. Однією з провідних рис згаданих творів є зображення життєпису певної видатної особистості як логічно завершеного фрагменту великого цілого. При цьому до уваги біографа може потрапляти як певний, хронологічно окреслений етап життєдіяльності (як-от життя М. Бойчука з 1899 по 1937 р.р. у творі Б. Певного), що є більш характерним для художніх біографій сюжетно-подієвого типу; так і певний аспект, що стосується однієї з ланок повного портрету головного героя (як-от професійне життя, творча діяльність, психологічний портрет). Далеко не завжди зберігається хронологічний виклад подій, як у випадку із твором Б. Певного. Але незважаючи на це, фрагментарна біографія зберігає основні риси художньо-біографічних полотен, окреслених ще А. Моруа [15], як-от правдивість, сміливий пошук істини, намагання зобразити складність і багатогранність людської особистості, документальність. Як правило, образ головного героя постає в сконцентрованому вигляді. Подальші дослідження фрагментарних художніх біографій є досить перспективними, бо вони дадуть змогу краще осягнути особливості художньо-біографічної прози на сучасному етапі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Автобіографія/ Под ред. В. Подороги. – М.: Логос, 2001. – 438с.
2. Андрухович Ю. Дванадцять обручів весни. – К.: Критика, 2003. – 320 с.
3. Биография // Большая советская энциклопедия: В 30 т. – М.: Сов.энциклопедия, 1970. – Т.3. – С.986 – 987.
4. Галич А. Современная художественная документально-биографическая проза (Проблема развития жанров): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – 10.01.08. – К., 1984. – 23с.
5. Губарець В., Падалка І. Скарбами землі зігрітий... – К.: Київська правда, 2001. – 224с.
6. Жуков Д. Биография биографии. – М.: Сов. Россия, 1980. – 135с.
7. Марчок В. Контуры авторства в постмодернизме // Вестник Московского университета: Серия 9. Филология. – 1998. – №2. – С.46-55.

8. Певний Б. Дійство у п'ятому вимірі // Сучасність. – 2000. – №1. – С.15-42.
9. Перес-Реверте А. Клуб Дюма, или Тень Ришелье // Иностранная литература. – 2001. – №10. – С.3-107.
10. Перес-Реверте А. Клуб Дюма, или Тень Ришелье // Иностранная литература. – 2001. – №11. – С.37-177.
11. Стадниченко В. Іду за Сковородою. – К.: Криниця, 2002. – 176с.
12. Чишко В. Біографічна традиція та наукова біографія в історії і сучасності України. – К.: БМТ, 1996. – 239с.
13. Adler L. Margerite Duras. – P.: Gallimard, 1998. – 960p.
14. Entretiens sur la biographie. Textes reunis et presentes par F. Marmande et E. Marty. – P.: Seglulier, 2000. – 174p.
15. Maurois A. Aspects de la biographie. – P.: An sane pareil, 1928. – 606p.

АННОТАЦІЯ

В статье рассматривается явление фрагментарной художественной биографии. Автор определяет её характерные черты, анализируя такие образцы, как произведения Б. Пэвного „Действо в пятом измерении” (об украинском художнике Н. Бойчуке), А. Перес-Реверте „Клуб Дюма, или Тень Ришелье” (о французском писателе А. Дюма), Ю. Андруховича „Двенадцать обручей весны” (об украинском поэте Б.И. Антонича).

SUMMARY

The article is devoted of the phenomenon of phragmentary fiction biography. The author examined the peculiarities of the phragmentary fiction biography and analysed the works “Action in the five measurement” by B. Pevny (about Ukrainian painter M. Bojchuk), “Dumas’s club or Rishelier’s shade” by A. Perez-Reverte (about French writer O. Dumas) and “Twelwe hoops of the spring” by Y. Andruhovich (about Ukrainian poet B.-I. Antonych).

*О.В. Козюра
(Черкаси)*

УДК 82.02'06 (04)

**МІФОЛОГІЗОВАНИЙ ІСТОРИЗМ ЯК СТРУКТУРНИЙ І
СМИСЛОВИЙ ФАКТОР СУЧАСНОГО
ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО РОМАНУ
(НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ М. ПАВИЧА
„ХОЗАРСЬКИЙ СЛОВНИК”)**

Своєрідність рецептивної природи постмодернізму вже була предметом багатьох наукових розвідок із їх загальним висновком про складне нашарування різноманітних традицій у межах певного окремо взятого твору.

Актуальність пропонованої статті зумовлена вивченням деяких „магістральних” рис постмодерністської поетики, зокрема історизму, міфологізації та гри як основоположних домінант постмодерністського роману. Мета статті – аналіз постмодерністського роману М. Павича „Хозарський словник” і визначення його структурно-сміслових зв'язків із сучасною постмодерністською літературною тенденцією.

У сучасному літературознавстві постмодернізм визначають як певний етап в історії культури, хоча це явище, на відміну від попередніх мистецьких тенденцій, досить не однорідне і внутрішньо суперечливе. Постмодернізм як світоглядно-мистецький напрям виникає на початку ХХ століття як заміна модернізму і відбиває кризу світосприйняття, духовну збентеженість, руйнування попередніх суспільних і мистецьких ідеалів, філософських, естетичних, політичних систем, стає реакцією на найновіші тектонічні зрушення історії [3, с.8].

Втрата ідеологічних ілюзій – характерна риса постмодерністської художньої свідомості: людина, вважають постмодерністи, не здатна ані змінити, ані досягнути світ, який постійно трансформується. Тому й не існує абсолютних суспільних цінностей, навпаки, є плюралізм бачення світу.

Духовний вакуум, невіра породили самоіронію, скептицизм, творчу двозначність літератури середини ХХ століття. Т.Н. Денисова вважає головною прикметою постмодерністської свідомості відмову від альтернативного вибору „або-або” на користь широкого спектру рівноправних рішень „і-і” [2, с.250]. Плюралізм постмодернізму виявляється у здатності черпати з будь-яких духовних надбань. Митець відверто проголошує свою спадкоємність у часі, еkleктично використовує „вічні”, позачасові ідеї та форми, не надаючи переваги жодним усталеним художнім засобам, практикує ретроспекцію як прийом, констатує, власне кажучи, свою творчу „вторинність”. За словами В. Куріцина, пост-

модернізм принципово, тенденційно другорядний [9, с.230]. Постмодерністська художня творчість засадничо послуговується низкою другорядних літературних жанрів „переліку”, „списку”, „каталогу”, „коментаря” (інколи відсутніх текстів, із віртуальної сукупності яких виникає новий текст), „щоденника”, „словника”, „енциклопедії”, „палімсе-сту” (тексту, що написаний „поверх” вже існуючих текстів) тощо.

Безперечно, така творчість є амбівалентною на всіх її рівнях – сюжетному, композиційному, образно-стильовому, для неї характерна підкреслена міфологічність мислення. Власне стилю постмодерного мистецтва притаманні риси еклектики (або колажу), тяжіння до вираженого естетизму, цитування, ремінісценцій, алюзій на відомі сюжети, переінакшення, десакарлізації цінностей, міфологізації, іронії, прийому художньої гри. Взагалі функція гри найчастіше домінує у творах постмодерністів, формуючи найсуттєвіші аспекти письма: мотив гри постає глобальним філософським символом буття, окреслює проблему сенсу життя. Наприклад, на сторінках деяких романів Дж. Фаулза розгортаються рольові ігри-вистави, створюється штучний світ, що сприяє самопізнанню та пошуку сенсу життя особистості; виникає вже традиційний, знаковий для постмодернізму, образ-модель лабіринту, який теж стає символом всесвіту, духовного пізнання (скажімо, в „Імені троянди” У. Еко). Без перебільшення можна сказати, що гра стає визначальним фактором постмодерністської поетики. За правилами ігрової ситуації вибудовується поетичний дискурс, пронизаний розгорнутими метафорами, стрижневими мотивами, алогізмом, творчими симулякрами.

Однією з провідних рис постмодерністської літератури є також гра з читачем (інтерактивність), коли читач отримує повну свободу, може взяти участь у створенні тексту, бере на себе деякі функції письменника і певною мірою впливає на художній текст, обирає свій шлях його прочитання й трактування (скажімо, у М. Павича читач взагалі вирішує, де починається, а де завершується роман; Дж. Фаулз у романі „Жінка французького лейтенанта” пропонує читачеві три різних фінали). Таким чином, інтерактивність є співтворчістю митця й читача, і ця риса стає провідною у створенні гіпертексту. Письменник дає читачеві практично необмежену владу над текстом: відтак читач блукає у лабіринтах багатомірного простору і має можливість увійти туди з будь-якого боку [1, с.47]. Це є характерною ознакою ідеального постмодерного гіпертексту.

Постмодерністська естетика, як бачимо, виходить далеко за межі класичної традиції, принципово по-новому модифікує основні естетичні категорії, дистанціюється від традиційних бінарних опозицій (серйозне – ігрове, реальне – уявне, достовірне – міфічне, життя – смерть). В естетиці постмодернізму виокремлюють особливий набір

ознак: мозаїчність або фрагментарність письма, невизначеність, деканонізацію автора, що призводить до втрати його „я”, гібридизацію, іронію, карнавальність, сконструйованість [4, с. 188], епатажну техніку текстотворення, символічно-міфологічну деісторизацію [5, с. 10]. Саме міфологізацію, історію і гру в сучасному літературознавстві вважають основоположним структурним і смисловим фактором постмодерністського роману. Ситуація постмодернізму зі своїм світоглядним плюралізмом провокує виникнення нових авторських міфів, що замінюють суспільну ідеологію, повертають міфо-літературну традицію у площину „архаїзованого” й „архетипового”, впритул до відтворення архетипових констант буття [6, с. 142].

Тож не випадково найпопулярнішим жанром постмодерністської літератури стає історичний роман. Проте, як відомо, історія у письменників-постмодерністів переосмислюється, набуває статусу міфологічного й декоративного [7, с. 20]. У різних дослідженнях такий тип постмодерністського історизму називають псевдоісторизмом, віртуальним історизмом, палімсестною історією, міфологізованим історизмом. Оцей останній концепт, заснований на смисловому поєднанні глибинного синкретизму міфу та історії, якнайкраще сприяє грі з текстом, грі з тисячолітніми нашаруваннями історичної міфології. Сутність цього прийому полягає у поєднанні минулого і сучасного (минуле вбудовано у теперішнє, а теперішнє складається з матеріалу минулого). Таким чином, історія виконує концептотворчу функцію, структурує роман до рівня міфу, набуває статусу метафоричної глобалізації, в результаті чого стираються всі грані між справжнім та вигаданим. Використовуючи традиційні засоби реалізму, постмодерністська література перетворює факти, реальні події на гру симулякрів, фікцію (епізод „хозарської полеміки” Павича, у котрій беруть участь Кирило та Ібн Кора, які не могли зустрітися ніде, окрім „поетичної держави”. Кожен із них існує у своїй ділянці часу, і саме тому вони не чують один одного. У даному випадку „хозарську полеміку” можна вважати симулякром [11, с. 275]).

Яскравими прикладами постмодерного псевдоісторизму є твори М. Павича з їх віртуозною часо-просторовою маніпуляцією, М. Кундери з його наскрізним мотивом історичного поєднання епох, А. Перес-Реверте, що поєднав міфологізовану історію і сучасність правилами шахової гри, У. Еко, Й. Пірса, П. Акройда, В. Пелевіна та ін.

Постмодернізм, зазвичай, мистецтво трагікомічне і фарсове, не лише іронічне й пародійне, а самоіронічне й самопародійне [2, с. 250]. Історична пародія і іронія стають смислотворчим принципом мозаїчного постмодерністського мистецтва. За цими найважливішими ознаками, як здається, і розпізнається історико-міфологічна гра з читачем.

Як відомо, чимало перелічених рис постмодерністської поетики й естетики спостерігається в різних попередніх творчих епохах. Наше го-

ловне завдання – простежити, чим відрізняється постмодерністський колаж і в чому полягає його самобутня функція, як нашарування різних стилів, художніх форм, жанрів створюють цілісну картину, і як ця постмодерністська еkleктика відбиває світоглядну позицію автора.

Яскравим прикладом міфологізованого історичного постмодерністського стилю є твори М. Павича. У літературознавстві вже досить давно склалося поняття „феномену Павича”, пов’язане, у першу чергу, з вражаючою жанровою різноманітністю його творів: роман-лексикон („Хозарський словник”), роман-клепсидра („Внутрішня сторона вітру”), роман-посібник для гадання на картах таро („Остання любов у Константинополі”), роман-кросворд („Пейзаж, намальований чаєм”), комп’ютерні оповідання з мережі інтернет („Скляний равлик”, „Капельок із риб’ячої луски”), роман-довідник з питань астрології („Зоряна мантия”) та ін. Другий бік „феномену”, гадаємо, складає філософія історії, що стає художнім надзавданням Павича, поєднуючи усі його твори у єдиний завершений цикл.

Зупинимось детальніше на розгляді художніх особливостей та світоглядових концепцій роману „Хозарський словник”, заголовного, як здається, у творчості Павича.

Провідними й очевидними ознаками цього роману є його циклічність, філософічність, поетичність, інтертекстуальність і гіпертекстуальність. Як зазначалося, багато постмодерністських романів мають історичне підґрунтя. Однією з улюблених епох Павича є Середньовіччя (зокрема, його турбує доля візантійської культури, до якої належить і сербська). Проте автор пише не традиційний історичний роман, а створює літературну містифікацію, вигадку. Історія для письменника стає полем гри з часом та простором, формує єдиний художній хронотоп, де розгортається дія більшості творів Павича, забезпечуючи їх внутрішній зв’язок [8, с.34]. Власне кажучи, Павич створює єдиний гіперпростір з його наскрізною міфологією, псевдоісторизмом, псевдонескінченністю, створює свою „модель всесвіту”. Для цього він обирає чітку форму оповіді – схему історичного довідника, йдучи від форми до змісту [1, с.52]. Він імітує науковий стиль словникових статей і розташовує свій текст у вигляді словникових „гнізд”, наповнюючи їх псевдонауковими фактами, легендами, переказами псевдоісторичних подій. На сторінках роману постають „наукові” пошуки псевдодокументів, розгортаються перипетії хозарської полеміки, зустрічаються посилання на неіснуючі джерела, біо – та бібліографічні розвідки про окремих героїв, вкраплюються згадки про конкретних історичних осіб, що брали участь у псевдоісторичних подіях (прикладом використання „реальних” дат і подій у романі є численні свідоцтва про існування хозарської держави, згадується перше видання „Хозарського словника” Даубманнусом у 1691 році, а також цитуються збережені фраг-

менти з передмови до знищеного видання), вплітаються факти із життя історичних персонажів тощо.

Павич переходить від реальних історичних фактів до псевдоісторичної реальності; посилення на реальне джерело (Кирило, Ібн Кора, Володимир Мономах, Істархі) переплітається з вигаданим (Даубманнус, доктор Ісайло Сук), ініціюючи гру у віртуальний історизм, і таке творче маніпулювання призводить до вибудовування псевдореальності, структурування власної авторської „моделі всесвіту”.

Не в останню чергу подібна структура роману розрахована на приваблення масового читача. „Хозарський словник” слушно визначають як інтерактивний гіпертекст: читач бере безпосередню участь у його створенні, використовуючи різноманітні творчі можливості, звертається до новітніх технологій, використання комп'ютера (цікавим видається факт, що в комп'ютерному варіанті існує 2,5 млн. „редакцій” прочитання роману). Але масовий читач найчастіше сприймає тільки поверховий пласт тексту, його зовнішню сюжетну структуру: події IX століття, коли хозарський каган запросив трьох філософів з метою обрання нової релігії (іудаїзм, іслам або християнство). Принцеса Атех, прихильниця секти ловців снів, вчасно не завадила цьому, і невдовзі після обрання нової віри відбувся розпад хозарської держави, а великий „хозарський словник”, як втілення справжнього знання про всесвіт, ледве не зник. Павич зашифровує, кодує у тексті свої історико-філософські концепції, думки про долю окремих народів, про збереження своєї національної свідомості, замислюється над проблемами взаємовпливу культур. Це кодування також є одним із засобів гри з читачем.

Таким чином, примушуючи читача розшифровувати цей глибинний смисловий код, письменник намагається привернути увагу до цих важливих для сучасності проблем. Вважається, що саме проблемі Сербії присвячений „Хозарський словник”, а відтак роман можна назвати єдиною метафорою Сербії [1, с.53]. Павича турбує те, що відбувається сьогодні, насамперед, – руйнування багатонаціональних європейських держав. Його Балкани – це мікромодель усього сучасного світу [8, с.36]. За допомогою наскрізної глобальної метафори „фрагментарного словника” Павич показує механізм розпаду колись могутньої держави.

Основною концепцією роману можна назвати циклічність історії. Цю концепцію відтворює магістральна сюжетна лінія роману: у хозарському каганаті існувала секта ловців снів, саме вони створили хозарський словник за наказом принцеси Атех („По приказу принцессы Атех, покровительницы ловцов снов, всё, что связано с этим искусством... было собрано и сведено в одно целое, своего рода хазарскую энциклопедию, или словарь. Этот хазарский словарь ловцы снов пере-

давали из поколения в поколение, и каждый должен был его дополнять” [10, с.159]]. Ловці снів збирали шматочки часу, з яких складається людство і всесвіт, що міститься в тілі Праадама. За словами Павича, „человеческие сны – это та часть природы человека, которая берёт начало в Адаме-предтече, небесном ангеле, потому что он думал так же, как мы видим сны... Поэтому ловцы снов блуждают по чужим снам и извлекают из них по кусочкам существо Адама-предтечи, складывая из них так называемые хазарские словари для того, чтобы все эти книги, составленные вместе, воплотили на земле огромное тело Адама Рухани” [10, с.161]. Тобто ловці снів намагалися скласти тіло Праадама у вигляді книги і тим самим максимально наблизитися до Творця, отримати справжнє знання про Всесвіт. У такому закодованому вигляді письменник пропонує свої світоглядні ідеї у поєднанні з екзистенційною концепцією людини і світу.

Павич презентує історію людства як сновидіння, що, на думку К. Баліної, дозволяє йому маніпулювати часом і простором [1, с.50]. „Сон – это сад дьявола, и все сны уже давно известны истории человечества. Сейчас они лишь чередуются со столь же широко использованной и потрепанной явью, точно так же как передают из рук в руки металлические монеты...” [10, с.18]. Отже, історія – це замкнене коло, у якому минуле, майбутнє і сучасне пов’язані між собою; все повертається, і нічого нового у світі немає.

Люди з’єднані снами один з одним, і сни одного стають дійсністю іншого. Душа людини має можливість переселятися в інші проміжки часу, який десь скінчився у одному місці, а в іншому тільки розпочинається. Історико-філософська парадигма Павича засновується на прийомі гри з часом (наприклад, у хозар час спливав від кінця до початку, у часі можна мандрувати вперед і назад тощо).

Таким чином, для відтворення своєї філософської концепції Павич обирає історію, гру і міф як основоположні структурні й смислові елементи свого роману. У міфі Павича переплелися протилежні поняття: істина і неправда, сон і реальність, життя і смерть, чоловіче і жіноче начала. Ці бінарні опозиції досить складно переплетені у романі. Словами К. Баліної, у Павича немає дистинкції між метафоричним і буквальним: метафори автора плавно переходять у фабулу, читач взагалі перестає розрізняти, що є засобом опису, а що – його предметом [1, с.51]. Засобами художньої опозиційності Павич приховує (кодує) цілі змістові частини тексту, що, власне, і є сутністю постмодерністської гри.

Творча гра Павича постійно заплутує читача. Улюблені поетичні засоби письменника – це розгорнуті метафори, лейтмотиви (наприклад, лейтмотив будівництва, що є характерним для багатьох творів митця), оксюмори, гіперболи, порівняння, антитези. Павича називають

неперевершеним майстром специфічного портрета, який містить імпресіоністичні та символічні елементи [8, с.41], митцем романтичної і сюрреалістичної образності.

У своєму гіпертекстуальному творі Павич застосовує прийом колажу, переплітаючи творчі елементи найрізноманітніших напрямів та стилів, цілих культурних епох (надзавдання автора полягає, як здається, в охопленні середньовічного поствізантійського культурного простору і сучасності). У романі чітко простежуються риси високого монументального стилю, притаманного жанрам літопису, житія, красномовства. У художній стиль Павича вплітаються діловий, публіцистичний, науковий стилі. Фрагментами роману стають витяги з наукових розвідок (насамперед, про хозарську полеміку), історичні коментарі, статті.

У рамках романтизованого методу Павича з'являються елементи необарокового стилю з його багаторівневими метафорами, неоднозначністю, ускладненістю художньої форми. Також автор використовує прийом готичного роману, поєднує риси казкового середньовічного епосу, сербського фольклору, біблійних міфів з детективними елементами (як наприклад, розслідування вбивства доктора Ісайла Сука).

Павич свідомо поєднує різні літературні стилі, жанри, художні течії.

У цілому можна сказати, що поетика „Хозарського словника” органічно вплітається в постмодерністську традицію. Але постмодерністський стиль присутній у романі не як самоціль, а як засіб втілення авторського задуму [11, с.276]. Твір Павича не просто приваблює читача своєю незвичайною формою, нашаруванням художнього матеріалу різних культурних епох, можливістю приєднатися до творчої гри та співтворчості; в ньому, насамперед, визначається світоглядна позиція автора, прагнення до осмислення сучасності через духовні надбання попередніх епох, через духовний досвід людства, спроба досягнути себе у світі, позбавленому сенсу буття, та визнання необхідності протистояння абсурдності світу і впорядкування існуючого у світі хаосу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баліна К. Заплутані лабіринти „Хозарського словника” // Тема. – 2002. – №1. – С.46–55.
2. Денисова Т. Історія американської літератури ХХ століття. – К.: Довіра, 2002. – 318с.
3. Затонский Д. Закономерно ли возникновение постмодернизма? // Всесвітня літ. в середніх навч. закл. України. – 2002. – №5. – С.7–9.
4. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере // Вопросы литературы. – 1996. – №3. – С.182–205.
5. Ильин И. Общая характеристика постмодернизма // Всесвітня літ. в середніх навч. закл. України. – 2002. – №5. – С.9–10.

6. Киченко О. Міфопоетична складова постмодерністського роману (типове і архетипове як смислові чинники художнього твору) // Наукові записки Харківського держ. пед. університету ім. Г.С. Сковороди. Серія „Літературознавство”. Вип.2(34). – Харків, 2003. – С.138–143.
7. Ковбасенко Ю. Література постмодернізму: по той бік різних боків // Тема. – 2002. – №1. – С.2–21.
8. Ковбасенко Ю. Архіпелаг „Павич”, острів „Дамаскин” // Зар. літ-ра в навч. закл. – 2003. – №7. – С.33–49.
9. Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура // Новый мир. – 1992. – №2. – С.225–232.
10. Павич М. Хазарский словарь. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 352с.
11. Сирова Н. Феномен Павича в світовій постмодерністській культурній парадигмі // Літературний дискурс: генезис, рецепція, інтерпретація (літературознавчий, культурологічний і методичний аспекти). Збірка матеріалів міжнародної конференції. Вип.1. – К., 2003. – С.268–277.

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена историческому, мифологическому и игровому аспектам постмодернистской поэтики, которые в современном романе являются приоритетными структурными и смысловыми факторами. В статье также представлен анализ романа М. Павича „Хазарский словарь” и определяется его связь с современной постмодернистской традицией.

SUMMARY

The article carries materials about historical, mythological and playing aspects of postmodern poetic. The author of the article tries to analyze the novel „Lexicon cosri” by M. Pavic and determine connection of this work with modern postmodern tradition.

Л.Н. Парамонова
(Горловка)

УДК 821.161.1:82.09

КОРРЕЛЯТИВНОСТЬ СЛОВА

Когда речь идет о поиске новых форм поэтического произведения, сохраняющего свой статус литературного, но вбирающего в себя элементы других, невербальных искусств, возникает проблема *корреляции* слова как единицы художественного языка поэзии со знаками других художественных языков. Эта проблема не только теоретическая, но и терминологическая.

Аналогия литературного произведения (Слова) со всяким феноменом, обладающим “телом” (упорядоченностью знакового материала) и “личностью” (уникальным смыслом своего присутствия в мире) – ставит вопрос о построении и, как писал П. Флоренский, об устройении терминологии [11, с.229], позволяющий описать механизм взаимодействия в системе “искусство” поэзии как системы с другими видами искусства. Тем более, что существование семьи искусств как системы, ее цель и смысл – поиск дополнительности (“комплементарности”, по Н. Бору), расширение своих возможностей, ограниченных материалом. Для искусства слова – дополнительной выразительности: музыкальной, живописной, театральной.

Театрализация современного сознания наметила тенденцию к выработке новой литературной стратегии – к созданию *театра в слове*. Подобная художественная практика, связанная с проблемой проникновения в структуру слова чуждых ему элементов, побудила филологию к заимствованию терминов других наук: диффузия, инкорпорация, транспозиция, корреляция.

Проблемой проникновения элементов одного искусства в другое занимались многие литературоведы: достаточно упомянуть известные работы Р. Якобсона (“Статуя в поэтической мифологии Пушкина”), Б. Эйхенбаума (“Мелодика русского лирического стиха”), Б. Томашевского о сольфеджировании стиха, о полифонии (“Теория литературы”), В. Жирмунского (“Мелодика стиха”), Ю. Лотмана (“Семиотика кино и проблемы киноэстетики”, “Условность в искусстве”, “Проблема знака в искусстве и другие”), М. Кагана (“Морфология искусства”), работы Е. Фарино, Я. Мукаржовского, Б. Леннkvиста и др. Интересна в этом отношении книга Е. Эткинда “Материя стиха”, где вся V глава (“От словесной имитации к симфонизму”) посвящена исследователю принципов музыкальной композиции в поэзии [13].

В современной теории проблема взаимодействия поэзии с другими искусствами находит надежное основание в построении знаковой концепции.

Семиотика, безусловно, может помочь в исследовании литературы применять те кодовые системы, которые только способна выявить, поскольку представляет собой способ сопоставления отдельных элементов произведения со знаковыми системами не только в синхроническом, но и в диахроническом плане. Но семиотика может объяснить различные восприятия и толкования литературного произведения лишь отчасти. По убеждению Б. Кепеци, “каждый семиотический анализ должен являться только частью общего анализа” [6, с.58].

Корректный выход за пределы семиотического подхода, по А.А. Кораблеву, – из “семиосферы” в эйдосферу [8, с.174].

Слово, по В. Федорову, является внутренней формой бытия Поэта (автора поэтического высказывания): “поэт осуществляется благодатным Словом”. Между Поэтом и фабульным персонажем появляется “посредник”. Как понимает его ученый, это субъект “языкового (= народного) бытия, производными от которого и являются фабульный и сюжетный персонажи” [10, с.42-43].

Идея “посредничества” в словесном универсуме не нова; как древнее представление о Слове – живом организме, она имеет достаточно долгую историю. Ее истоки обнаруживаются в древнеиндийской эстетике, у английских поэтов – метафизиков XVII века (Ф.Т. Бредли, М. Арнольда, С.Т. Колриджа); в XIX – XX веках – у У. Петера, Ф. Ницше, С. Гуссерля, Дж. Сантаяны, В. Элистона, Ш. Бодлера, У. Уитмена, Э. Паунда, П. Флоренского. Так, Е. Шимунек пишет, что изобразительные средства музыки, живописи наделены сложной коммуникативной способностью, которая обладает собственным механизмом посредничества между человеком и действительностью, правда, до сих пор не столь наглядно объясненным, как это достигнуто в области языка [12, с.181].

Поскольку целью данного исследования является попытка выяснения роли корреляции в системе “литература”, рассмотрим прежде всего само понятие “корреляция”. Современные словари литературоведческих терминов не фиксируют этот термин, хотя в литературоведческом обиходе он становится все более употребительным, несмотря на явное отсутствие ясности как в толковании этого термина, как, впрочем, и отсутствие какой-либо завершенной теоретической концепции корреляции в литературе.

Корреляция [лат. *correlatio*] – соотношение, соответствие, взаимосвязь, взаимозависимость предметов, явлений или понятий.

В системе “литература” отношение “автор – текст” и “текст – читатель” имеют общее звено, общий член – “текст”, поэтому их отношения между собой – отношение корреляции. По определению В.Г. Зинченко, В.Г. Зусман, З.И. Кирнозе, корреляция – вид взаимосвязи, при которой, в отличие от функциональной зависимости, зависимость одного из признаков от других осложняется рядом случайных факторов.

Эта зависимость имеет вероятностный или статистический характер и проявляется в виде тенденции, которая может оказаться ослабленной или подавленной, но она всегда присутствует в силу существования отношения корреляции между отношениями “автор – текст” и “текст – читатель” в системе “литература”. В качестве опосредующих звеньев в особой форме входят сюда и отношения “автор – реальность”, “реальность – читатель”, “автор – традиция”, “традиция – читатель” [5, с.15-16]. Однако, отношения корреляции, на наш взгляд, не исчерпываются названными отношениями.

Т.С. Элиот (ст. “Гамлет и его проблемы”, 1919) ввел в литературно-критический обиход понятие объективного коррелята (англ. *Objective correlative*). *Объективный коррелят* – “посредник” между автором и читателем – осуществляет взаимодействие между ними, объективируя то, что хотел сказать автор. С помощью этого понятия Элиот акцентирует внимание на проблемах мастерства, понимая творчество как артистизм. То есть центр внимания переносится с субъекта на объект творчества, с поэта на произведение как структуру [7, с.100].

Концепция объективного коррелята стала одной из главных проблем в англо-американском литературоведении (школа “Новой критики”).

Основополагающий принцип неокритической теории представляет произведение искусства как объект (а не сообщение), существующий независимо от художника и имеющий органичную форму и целостную структуру (“субстанцию мира” – Дж.К. Рэнсом), и сводит тем самым концепцию объективного коррелята к противоречию: в системе “литература” разрушаются отношения “автор-текст-читатель”, а следовательно, отношение корреляции.

Элементы системы “литература” вступают во взаимоотношения с окружающей средой (литературной традицией и экстралитературной реальностью). Между произведением и реальностью, как и между произведением и традицией, осуществляются отношения, устанавливаемые автором и читателем.

Элементы, представляющие среду, окружающую систему “литература” – это тоже системы. Система “произведение” описана достаточно подробно. А вот система “автор” все еще в поле особого внимания исследователей.

Появление в литературоведческом дискурсе понятия объективного коррелята логически требовало поиска соответствующего оппозиции понятия для утверждения диалектического единства: субъективного коррелята.

Б.О. Корман обнаружил присутствие двух элементов: биографического автора и автора – субъекта сознания, выражением которого являются “все произведения писателя”. Здесь присутствуют идеальный и материальный аспекты, при этом главным является идеальный

[5, с.21-22]. Это и позволяет нам говорить о субъекте сознания как “субъективном корреляте”, на уровне которого происходит диалог сознаний автора и читателя, осуществляющий превращение материального текста в духовную ценность – художественное произведение.

Поскольку окончательно сформированной теории корреляции в системе “искусство” поэзии со знаками художественного языка других систем (живописи, музыки, театра, кино и др.) в художественном тексте пока еще нет, разрабатываются только подходы к решению этой теоретической проблемы, обратимся за помощью к достижениям лингвистики как филологической науки, где исследования корреляции имеют определенную традицию.

Так как у И. Бродского в эссеистике поэзия определяется как лингвистический эквивалент мышления, логически оправданным выглядит использование нами общефилософского и лингвистического термина “концепт” в качестве рабочего термина анализа. Тем более, что концепт – ключевое понятие когнитивной лингвистики, предложившей новый взгляд на природу языка и, соответственно, текста. Концепт – ментальная сущность, которая изучается в связи с процессами взаимодействия психических субъектов (автора – читателя), составляющих основу литературной коммуникации, что и позволяет использовать в нашем исследовании когнитивный подход для более полного раскрытия природы текста в его литературоведческом аспекте. Тем более, что концептология акцентирует внимание на функциональной стороне концепта как некой универсальной, интерсубъективной форме хранения и трансляции общекультурной информации.

Это свойство концепта подводит нас к таким формам отражения смысла, как знак, образ и архетип. В них концепт способен реализовывать себя, воплотившись в слово. Так, например, слово “пространство” может иметь в стихотворении смысл, воплощенный и реализованный в слове субъектом (автором) на основе существующих в культуре комплексов представлений о способах воплощения этого смысла (эпистемические структуры – М. Фуко), обусловленных способами познания и осознания человеком мира и себя в этом мире и являющихся надтекстовыми. Искусство, таким образом, может быть представлено как эпистемическая структура.

Образ пространства в поэзии, живописи, киноискусстве соотносим с представлением о таком жанре, как *пейзаж*.

Функция замещения как наиболее существенная сторона концепта, позволяет считать слово “пейзаж” репрезентантом концепта *пространство*, замещать слова с пространственным значением в так называемых “прецедентных текстах”. К ним относятся тексты, значимые для личности в познавательном и эмоциональном отношениях, обращение к которым неоднократно возобновляется в дискурсе дан-

ной языковой личности. К числу прецедентных текстов относятся театральные спектакли, музыкальные произведения, живописные полотна, если они прецедентны в сознании среднего носителя языка, т.е. являются элементами “национальной памяти” [1, с.44], а шире – культуры. Поэтому прецедентные тексты дают сведения для постижения концепта.

Как известно, основными концептами в текстах И. Бродского выступают такие универсальные концепты, как *время*, *пространство*, *язык* (поэзия). Концептом строки, строфы, стихотворения мы называем всецело рационализируемый смысл, доминирующий в плане выражения.

Рассмотрим механизм корреляции элементов лирики и живописи в стихотворении “На выставке Карла Виллинка”. Коррелятивным звеном, соединяющим две системы искусств в соотношении “поэзия – живопись”, являются слова *пейзаж*, *автопортрет*, *натюрморт*, *декорация*, обозначающие жанры живописи и выступающими текстовыми концептами.

Поэт использует терминологию, понятную любому дилетанту, сколько-нибудь знакомому с искусством, обыгрывает формулы музыкального, живописного, театрального языка искусств, а также лингвистическую терминологию (тропы, глаголы). По мысли К. Вернхейла, “идея языка” приводит к идее какой-то своеобразной оперы, созданной в результате сотрудничества художника с поэтом и их обоих с музыкальным гением. Создается прецедент: “вышла современная философская опера с аллегорическими фигурами в стиле барокко: декорации – голландец К. Виллинк, либретто и музыка – русский поэт Иосиф Бродский” [4, с.166].

Еще Б. Ярхо в 20-30 годы XX века для систематизации богатой номенклатуры жанров в современной науке предложил различать “постоянные элементы” или “определители жанров”, то есть те элементы, “которые наличествуют во всех произведениях данного жанра и комбинация которых необходима и достаточна для того, чтобы отличить данный жанр от других” [14, с.218-220].

Пейзаж – изображение природного окружения и образ любого незамкнутого пространства в искусстве живописными, театрально-декоративными, кинематографическими, телевизионными, а в поэзии – вербальными средствами.

Художественно-преображенная природа – пейзаж – это “другая действительность”, знаками которой в живописи являются плоскость, пространство, цвет, светотени, линия, соотношение пропорций, фигуративность, трехмерность художественного пространства, перспектива изображения, ритмика, динамика живописи, сюжет, рисунок, живописные формулы и композиция. Знаковая композиция и выступает опознавательным признаком жанра.

Пейзаж – это всегда форма присутствия автора. Помимо внешней предметности, свет, тень, оттенки заключают в себе осмысление пространства человеком, его конкретизацию, то есть идейно-эстетическое освоение человеком. Игра света в живописи передает игру человеческой эмоциональности художника, способную вызвать соответствующую рефлексию зрителя. Следовательно, форма присутствия автора в живописном пейзаже может стать коррелятивным моментом лирического пейзажа для корреляции психотипа художника и поэта, как мы наблюдаем это в стихотворении И. Бродского.

Так, концептосферу текста стихотворения “На выставке Карла Виллинга” представляет совокупность иерархически взаимосвязанных концептов, репрезентированных в тексте словами-терминами живописи: *фигуры, статуи, перспектива, фон, ландшафт*. Они же определяют жанр пейзажа. В тексте стихотворения происходит рецепция нескольких видов живописных изображений природы, передающие пейзажные коды: в I строфе – горного пейзажа: (... *Плато; // все так горизонтально*); во II строфе – городского: (... *город будущего. Сад, // чьи заросли рассматриваешь в оба, // как ящерица в тропиках – фасад // гостиницы. Тем паче небоскреба*); в IV строфе – сюрреалистического пейзажа: (*Бесспорно – перспектива. Календарь. // Верней, из воспалившихся гортаней // туннель в психологическую даль, // свободную от наших очертаний*) [2, с.91].

Архитектоника восприятия задается композицией стихотворения с помощью ритма поэтической речи (анафоры: строфы начинаются словами “почти” или “возможно”, “бесспорно”), которая переключается на визуальный ритм.

Концепт *пространство* обыгрывается автором с помощью системы образов внутреннего психологического пространства (мир-в-человеке) как переживания системы образов пространства внешнего мира (человек-в-мире). Коррелятивным звеном для читателя выступает его собственный опыт пребывания в реальном мире. Два плана изображения пространства объединяются в восприятии, так как создается метафорическая структура текста: между лирическим и живописным изображениями устанавливается аналогия, побуждающая читателя принимать правила игры (воображения), установление автором и переключаться в его регистр.

В стихотворении И. Бродского с помощью метафор создается изображение психологических и социально-психологических свойств человека, которые осмысливаются по образу и подобию предметного мира. Мир видимый преобразуется с помощью лексики “мира души”: *мнится, взволнованный, раскаяние, предел отчаяния, чувствительное, нечувствительность к разлуке* и др.

IX строфа стихотворения – своеобразный денотативный центр стихотворения, связанный с понятием “человек, *homo creans* – человек тво-

рящий”. Его свойства, обозначенные метафорически, относятся к духовной, непредметной сфере деятельности, но их восприятие и отражение в поэтическом языке ориентировано на явления предметного мира.

Аналогия с живописью очень наглядная, поскольку И. Бродский вводит в текст стихотворения слово “перспектива” и делает его ключевым. В поэтике И. Бродского это слово несет чрезвычайно важную для концепции языка нагрузку, что отмечено многими исследователями его творчества. Образ перспективы семантизируется, становится коррелятивным звеном между двумя концептами: *пространством* и *временем*. Образ перспективы соединяет, сращивает понятие пространства и времени, выход из перспективы – лишь слово. Закон действия перспективы – исчезновение. Построение образа пространства в тексте стихотворения И. Бродского следует закону обратной перспективы, что, по замечанию П. Флоренского, очень характерно для русского мировидения. Обратная перспектива ставит перед художником задачу не столько воссоздания иллюзии видимого мира, сколько задачу раскрытия “интеллектуального видения”, которому доступно и то, что незримо.

Ситуация встречи двух миров – мира физического зримого, чувственного с миром сверхчувственным, духовным – дает возможность созерцающему человеку переходить из одного плана в другой. Сплетение двух кодов – живописного и поэтического – для поэта акт творения формы как противление художника-творца всепоглощающему хаосу, освобождение духа, образующего форму, или, как писал Бродский, “освобождение своего несемантического континуума” [3, с. 92].

Широко известно в мире искусства представление о природе как зеркале, в котором мы намереваемся понять самих себя. У И. Бродского обращение к жанру пейзажа необходимо для организации сложной пространственной композиции: обыгрывается эффект двойного зеркала (или двойного видения): природа выступает как общий для художника и поэта идиосинкретический пейзаж, в зеркале которого сначала отражается внутреннее видение художника Виллинка (картины на выставке), а затем ассоциации с северной природой и картинами Виллинка отражаются в лирическом пейзаже И. Бродского. Налицо отношение корреляции, поскольку осуществляется соотношение двух систем мировидения: художника и поэта, где коррелятом выступает природа.

Стихотворение “На выставке Карла Виллинка” является результатом “театрализации” сознания поэта и демонстрацией такой литературной стратегии, как *театр в слове*. “Театральная риторика” вводится в текст стихотворения в VII строфе (ключевые слова *декорация*, *певцы*, “до” ноты, *сопрано*). Театральная тема заявлена как личная драма поэта: ... Дают // “Причины Нечувствительность к Разлуке со Следствием” [2, с. 91].

Рассмотренный нами текст стихотворения позволяет сделать следующие обобщения:

1. Цель корреляции как специфической художественной техники, на наш взгляд, – установление аналогии, сходства. Если исходить из философского определения аналогии, при умозаключении по аналогии знание (искусство особая форма познания), полученное из рассмотрения какого-либо объекта (“модели”, в данном случае жанра пейзажной живописи), как наглядного, зримого для мышления, переносится на другой, менее изученный и менее доступный в определенном смысле для мышления (умозримый, менее наглядный словесный пейзаж в лирике).

Восприятие мира по аналогии – генетически врожденная способность сознания человека, адаптирующего к себе мир и адаптирующегося к миру. Аналогия, устанавливаемая в мышлении, имеет реально существующее, онтологическое основание. В нашем случае таким основанием является мир природы. Однако для художественного мышления характерна также способность устанавливать аналогии на основании образования и актуализации ассоциаций (с природой, с картинами, изображающими природу). Современная трактовка аналогии как структурного подобия предполагает, что отношения аналогии возникают не просто между объектами, а между двумя или более “системами”, каждая из которых состоит из равного количества “элементов” и основывается на “смежности” в самом широком смысле этого слова. Основанием для установления отношений аналогии между системами выступает схожесть или подобие. Если исходить из определения, что каждая система – это элементы и отношения между ними, то аналогия предстает в качестве метаотношений, т.е. отношения отношений [15, с. 1] и может быть обозначена термином *интерсистемность*.

Каждый вид искусства представляет собой отдельную систему, так же как и системой является художественное мышление художника или поэта. Установление аналогии между изображением незамкнутого пространства в живописи и поэзии осуществляется, во-первых, на основе близости психологического типа двух творцов-художников и поэта (корреляция психотипа); во-вторых, в наличии знаний об одном и том же объекте – северной природе (идеосинкретический пейзаж); в-третьих, налицо отношение между комплексом “живопись” (пейзаж) и комплексом “поэзия” (пейзаж). В качестве комплексных элементов входят опознавательные признаки жанра, в тексте стихотворения обозначенные ключевыми словами. Отношения между элементами системы “живопись” и “поэзия” основываются на соответствующей функции – синестетической и носят имитационный характер. Собственно корреляция осуществляется на уровне метафоры. Это подтверждает когнитивистика. О роли метафоры в процессе познания писал Э. Мак-

корман: “Рассматриваемые изнутри, метафоры функционируют как когнитивные процессы, углубляющие наши представления о мире; рассматриваемые извне, они функционируют в качестве посредников между человеком и культурой” [9, с.360].

2. Поскольку поиск дефиниций, позволяющих систематизировать типы коррелятивных связей в художественном слове продолжается, считаем корректным предложить следующее, пока что рабочее определение корреляции в искусстве слова. Коррелятивность слова – это выражение его онтологического статуса, то есть способности к значимому объединению различных категорий на основе сходства.

В словесном искусстве корреляция – это вид системной связи:

1) культурологической – между элементами системы «литература» и элементами систем других искусств; 2) образно-ассоциативной – между элементами литературного произведения, составляющих системное единство. Эта связь имеет вероятностный характер и проявляется как тенденция.

Цель корреляции – установление аналогии (мимесис).

Проблема искусства в искусстве в последние десятилетия привлекала внимание многих исследователей. Она тесно связана с актуальными вопросами интерсистемности (интерсемиотичности), интертекстуальности и неориторики, решению которых посвящены работы Ю.М. Лотмана и других представителей тартусско-московской школы литературоведения. Одним из актуальных аспектов этой проблемы является корреляция в литературе. Терминологический “разнобой”, отсутствие завершенной теории корреляции, а также разработанной методики анализа художественных текстов, содержащих проявления корреляции, на наш взгляд, открывают небезынтересные перспективы для дальнейшей работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. – М., 2003.
2. Бродский И. На выставке Карла Виллинка // Иосиф Бродский. Сочинения: В 4-х т. – Т. 3. – Санкт-Петербург, 1994.
3. Бродский И. Сын Цивилизации // Сочинения Иосифа Бродского. Том V. – СПб., 1999.
4. Вернхейл К. Кальвинизм, поэзия и живопись. Об одном стихотворении Иосифа Бродского // Вернхейл К. Танец вокруг мира. – СПб, 2000. – С. 40–55.
5. Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.Н. Методы изучения литературы. Системный подход. – М., 2002.
6. Кепеци Бела. Знак, смысл, литература // Семиотика и художественное творчество. – М., 1977. – С. 12–27.

7. Красавченко Т.Н. Объективный коррелят // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2003. – С. 682-683.
8. Кораблев А.А. О поэтической изобразительности и эстетической целесообразности // Литературоведческий сборник. – Вып. 10. – Донецк, 2002. – С. 88 – 101.
9. Маккорман Э. Когнитивная теория метафоры // Теория метафоры: Сборник / Пер. с англ., фр., нем., польск. яз. – М., 1990. – С. 42 – 63.
10. Федоров В.В. Поэтический мир и творческое бытие. – Донецк, 1998.
11. Флоренский П.А. У водоразделов мысли. Собр. соч.: В 4-х т. – М., 1990.
12. Шимунек Е. Эстетика и всеобщая теория искусств. – М., 1980.
13. Эткинд Е.Г. Материя стиха. – Санкт-Петербург, 1998.
14. Ярхо Б. Методология точного литературоведения. Наброски плана // Контекст – 1983. – М., 1984. – С. 41 – 48.
15. Ikonen I. Analogy Inside Linguistics and Outside / The 6th Annual International Cognitive Linguistics Conference. Stockholm, Sweden. – 10-16 July, 1999. Presentation.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена проблемі мистецтва в мистецтві, яка має тісний зв'язок із актуальними питаннями інтерсистемності (інтерсеміотичності), інтертекстуальності та інтерсуб'єктивності. Одним із актуальних аспектів цієї проблеми є кореляція в літературі.

SUMMARY

This article is dedicated to the problem of art in art, which has tight relations with actual problems of intersystem relations (intersemiotic relations), intertextuality and intersubjectivity. One of the actual aspects of this problem is correlation in literature.

РЕЦЕНЗІЇ. ІНФОРМАЦІЯ. ХРОНІКА

*Т.М. Марченко
(Горловка)*

**РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ: С.А. КОЧЕТОВА.
ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА О. МАНДЕЛЬШТАМА. –
ГОРЛОВКА, 2003. – 184 С.**

Творчество О.Э. Мандельштама, весьма многогранное, в последние десятилетия вызывает пристальный интерес исследователей, издателей, широкой читательской аудитории. Интерес этот закономерен – поэт, которому не было места в истории русской советской литературы, возвращается из небытия в период масштабного переосмысления литературного процесса минувшего столетия. Однако, внимание исследователей, прежде всего, направлено на поэтическое наследие великого мастера художественного слова. Его теоретико-литературные и литературно-критические работы до настоящего времени известны лишь узкому кругу специалистов и не были объектом детального изучения. Монография С.А. Кочетовой позволяет в значительной мере восполнить этот пробел и привлечь внимание к важному аспекту эстетической деятельности литератора.

Каждая из четырёх глав монографии самодостаточна и может рассматриваться как мини-исследование, освещающее одну из составляющих наших представлений о Мандельштаме-теоретике искусства и Мандельштаме-критике. Вначале исследования автор отслеживает процесс формирования и эволюцию взглядов поэта на искусство, углубляется в нюансы его идейного мира, литературного окружения и творческих взаимоотношений с современниками. Так, Вяч. Иванов и А. Блок, А. Белый и М. Кузмин, М. Цветаева и Б. Пастернак, В. Маяковский и В. Хлебников показаны не просто как поэты-современники О.Э. Мандельштама, но как литераторы, связанные с ним множеством творческих нитей. Они выявлены на уровне мировоззренческом и в сфере собственно поэтической – как реминисценции и прямые заимствования, образы, блуждающие мотивы. Творческие взаимоотношения О.Э. Мандельштама с собратьями по перу показывают, что поэт и критик не остался безучастным ни к одной из животрепещущих проблем в искусстве своего времени, они выглядят как гигантский диалог, в котором, если говорить словами М.М. Бахтина «жить, значит... вопрошать, внимать, отвечать, соглашаться». В результате эпоха русского поэтического Ренессанса

начала XX века, наполненная эстетическими и философскими спорами, чередой художественных открытий и озарений, предстаёт перед читателями монографии довольно зримо.

Органическим продолжением этой историко-литературной части работы стал комментарий жанрового и стилевого своеобразия литературно-критических работ О.Э. Мандельштама. Вдумчивый и скрупулёзный анализ поэтики статей, эссе, рецензий и очерков позволил сделать важный вывод, представляющийся нам перспективной научной новацией – «критическая проза О.Э. Мандельштама – это проза поэта» (с. 141), она не существует вне образно-художественного начала (с. 163). Подтверждением этого тезиса служат интересные примеры образных совпадений и перекличек, цветовой символики в стихах и прозе, реализующих творческую установку на конкретность, «вещность» создаваемого художественного мира. Итоговые страницы четвёртой главы содержат реконструированные специфические приметы образности в литературной критике великого поэта.

Главным же итогом предпринятых усилий и, одновременно, заслугой исследовательницы, является следующее – в монографии удалось создать картину неповторимых, индивидуально-авторских по своей социальной, философской и эстетической сути, представлений О.Э. Мандельштама о природе искусства и поэтического вдохновения, о законах творчества и роли поэта и поэзии в окружающем нас мире.

С.А. Кочетова не претендует на создание исчерпывающе полной картины литературно-критических взглядов поэта, однако, предпринятый ею системный шаг в разработке поставленной темы обеспечит монографии достойное место в науке о литературе.

*В.Э. Просцевичус
(Горловка)*

**РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ: ДЕРЕЗЯ Л.В. РОМАНТИЗМ И
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX
ВЕКА. – ПОЛТАВА, 2003. – 250С.**

Теоретико-литературные исследования, посвященные, так сказать, вневременной проблематике, напрямую не соотношенные с текущей конъюнктурой, часто довлеющей соответствующим образом ориентированным умам, представляют собой отрадную редкость в современной научной литературе.

Книга Л.В. Дерезы о русской литературной сказке относится именно к таким работам.

Литературная сказка, как известно, оказалась едва ли не стержневым жанром в творчестве западноевропейских и русских романтиков. Решительно немодное ныне соотношение этапов литературной истории с собственно социальной эволюцией получает – в случае литературной сказки – обильно «витаминизированную» пищу для теоретического разума: «Наблюдая за развитием литературной сказки первой половины XIX века, мы обратили внимание на то, что активность жанра возрастает в период «сдвигов» ценностной ориентации общества. Очевидно, так проявляется специфическая функция сказочного жанра в историко-литературном процессе. Движение истории романтики понимали как постоянное воскрешение изначальных смыслов, что и определило их обращение к «вечному» жанру сказки» (с.238).

Одним из самых сложных в методологическом отношении вопросов, входящих в намеченный автором монографии проблемный круг, является вопрос о теоретическом различии собственно литературной сказки и фантастической повести: такие повести, как мы знаем, тоже обозначают «фирменный» стиль романтиков. Л.В. Дереза отвечает на этот ключевой вопрос следующим образом: «... существенное различие фантастического в сказке и повести дает возможность разграничить оба жанра. Фантастика сказки конкретизируется в изображении вымышленного сказочного мира и человека, живущего в нем. Герои фантастической повести живут в реальном мире, антиподом которого является «иной», потусторонний мир, оказывающий губительное влияние на судьбу человека» (с.226).

Внимание к специфике вымысла, безусловно, открывает перспективу для разграничения родственных жанров литературной сказки и фантастической повести. Несомненный интерес представляет следующее суждение автора: «...сказочная «действительность» [речь идет о сказке как таковой, «народной» – В.П.] всегда однопланова и не зак-

лючает в себе мотивации, т. е. она представлена как данность Вместе с тем чудесный мир литературной сказки отличает любопытное обстоятельство: в ней, как и в фантастической повести, представлены три «точки зрения» на происходящее ... Такое снятие жесткой фиксации точек зрения героев и читателей характеризует романтическую повесть и тесно связанную с ней литературную сказку» (с.226).

По нашему мнению, именно своеобразие организации повествования может внятно указывать на жанровую специфику произведения. Л.В. Дереза, однако, зафиксировав это обстоятельство, не вполне выдержала темпоритм такого хода мысли, отступая от него в пользу, по большей части, описательных констатаций вроде следующей: «В отличие от народных сказок, фантастика в романтических повестях носит таинственно-сумеречный характер. Она не создает логику чудесного мира, а наоборот, разрушает, выявляя ее алогизм» (с.227).

Для работы вообще характерна известная избыточность в пересказах, необязательных пояснениях, обильном цитировании. С другой стороны, для беспристрастного читателя ощутима органичность такого отношения автора и к избранному для исследования материалу, и к стилистике литературоведческого письма как такового. В самом деле, достаточно вспомнить работы В.Г. Белинского, да и многих других современников Пушкина, чтобы принятые нынче в теоретико-литературных исследованиях деловитость и терминологизм обнаружили свою, по крайней мере, необязательность как верного знака «научности». Первые русские литературоведы если и не претендовали на состязание с оцениваемым произведением, то, во всяком случае, не стеснялись переписывать полнобившиеся фрагменты чуть ли не страницами. Мы не настаиваем на том, что Л.В. Дереза длит эту притягательную в своей искренности традицию, однако и не видим причин зачислять эту особенность ее стиля в разряд недостатков.

Действительно серьезным – и тоже органическим – упущением автора рецензируемого сочинения является заметный, так сказать, параллелизм историко-литературных наблюдений и теоретических обобщений. Довольно часто уловить связь между ними оказывается проблематичным. Например, в заключении читаем весьма многообещающий пассаж: «... сказка в литературе романтизма проходит этапы самоотрицания и самоопределения, что свидетельствует о самостоятельности и жизнеспособности этого жанра» (с.237).

Это, несомненно, содержательное соображение не имеет весомой поддержки в корпусе конкретных наблюдений. Интереснейшая исследовательская перспектива, связанная с анализом *самоотрицания* и *самоопределения* как бы растворяется в многочисленных –небезосновательных, конечно, – умозаключениях по поводу элементов пародии, стилизации, иронии и т.п. Думается, что некоторая поверхност-

ность в этом отношении связана не столько с аналитической недальновидностью автора, сколько с, так сказать, завышенным объемом обязательств, взятых им на себя. Мы имеем в виду, в самом деле, огромный массив литературной продукции, который подвергается в работе систематическому анализу.

Вызывает некоторое сожаление однозначность авторских оценок, имеющих то или иное отношение к вопросу о назидательности фольклорной сказки, эволюционирующей в просветительство романтиков. Думается, что резюме такого типа: «... писатель подчеркивает, что труд имеет большое значение в жизни человека, и основная тема сказки – тема труда» (с.223) – не могут претендовать на научную (в лучшем смысле слова) основательность.

Некоторую асимметричность работе придает отсутствие хотя бы реферативного обзора мнений по поводу происхождения волшебной сказки. Более пристальное внимание к этой проблеме, как кажется, существенно прояснило бы культурологические ориентиры автора книги.

В целом книга Л.В. Дерезы производит впечатление интересно начатой беседы с глубоко осведомлённым в предмете собеседником. Насколько продуктивным окажется это общение – в равной мере зависит от обоих участников общения.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- АБРАМІЧЕВА Олена Миколаївна** — аспірант кафедри загального та російського мовознавства і теорії та історії літератури Слов'янського державного педагогічного університету.
- БАБЕНКО Тетяна Юрївна** — магістр української мови та літератури, аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка;
- БОГОВА Ольга Федорівна** — аспірантка кафедри Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С. Сковорди;
- БРАЖНІК Лена Мірзоянівна** — старший викладач кафедри російської мови та мовознавства Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;
- БУЗІНОВА Зоя Йосипівна** — старший викладач кафедри російської мови та мовознавства Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;
- ГАБДУЛЛІНА Алла Рашатовна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови та мовознавства Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;
- ГЕРАСИМЕНКО Ірина Анатоліївна** — кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри другої іноземної мови Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

- ДЕРБЕНЬОВА Лідія Вікторівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника;
- ІВАНИШИН Натялія Ярославівна** – аспірантка кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника;
- КИРИЧЕНКО Світлана Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент Севастопольської філії Санкт-Петербурзького гуманітарного університету;
- КОЧЕТОВА Світлана Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри теорії та історії літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;
- КОЗЮРА Олена Василівна** – асистент кафедри зарубіжної літератури Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького;
- КУЗЬМІНА Світлана Федорівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської літератури Білоруського державного університету (Білорусь);
- МАРЧЕНКО Тетяна Михайлівна** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри зарубіжної літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;
- ОЛІЙНИКОВА Катерина Григорівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

- ОЛЬХОВА Ніна Андріївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;
- ПАРАМОНОВА Людмила Миколаївна** — старший викладач кафедри теорії та історії літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;
- ПОГРЕБНА Яна Всеволодівна** — кандидат філологічних наук, доцент, науковий співробітник кафедри історії російської та зарубіжної літератури Ставропольського державного університету (Росія);
- ПОПОВА Ірина Михайлівна** — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської філології Тамбовського державного технічного університету (Росія);
- ПРОСЦЕВІЧУС Владислав Едуардович** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;
- РАФАЛЬСЬКИЙ Денис Володимирович** — аспірант кафедри
Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С. Сковорди;
- ФЕДОРОВ Володимир Вікторович** — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської літератури Донецького національного університету.

ЗМІСТ

МОВОЗНАВСТВО*А.Р. Габидуллина*РЕЧЕВОЙ ЖАНР КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО
ИЗУЧЕНИЯ (ОБЗОР РАБОТ) 3*И.А. Герасименко*‘ТЕМНЫЙ’ КАК ЭЛЕМЕНТ СМЫСЛА
КОЛОРАТИВА СИНИЙ 16*О.М. Абрамичева*ХРОНОЛОГІЗАЦІЯ ТА ЛОКАЛІЗАЦІЯ МОВНИХ ЯВИЩ В
СТУДІЯХ МОЛОДОГРАМАТИКІВ ТА УКРАЇНСЬКИХ І
РОСІЙСЬКИХ КОМПАРАТИВІСТІВ
70-Х РР. ХІХ СТ. – 30-Х РР. ХХ СТ. 23*О.Ф. Богова*

ДО ПРОБЛЕМИ АЛЬТЕРНАТИВНИХ ВІДНОШЕНЬ 40

*Л.М. Бражник*СТРУКТУРНОЕ ОСВОЕНИЕ СЛОЖНЫХ НЕМЕЦКИХ
ТОПОНИМОВ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ XVIII В. 46*З.И. Бузинова*ТРАНСОНИМИЗАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ
ТИПА «ЭРГОНИМ Ї ОЙКОНИМ»
В ТОПОНИМИИ ДОНБАССА 55*Н.Я. Іванишин*ОКАЗІОНАЛІЗМИ – НОСІЇ ІМПЛІЦИТНОЇ ІНФОРМАЦІЇ В
ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (НА МАТЕРІАЛІ ДРАМ МИКОЛИ
КУЛІША, ІВАНА КОЧЕРГИ ТА ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ) 64*Д.В. Рафальський*ПРОБЛЕМА КЛАСИФІКАЦІЇ МАРКЕРІВ ЯК СКЛАДОВА
ПИТАННЯ ВИВЧЕННЯ ПРИЧИННО-НАСЛІДКОВИХ
ВІДНОШЕНЬ У СКЛАДНИХ РЕЧЕННЯХ СУЧАСНОЇ
АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ 74

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

В.В. Федоров

**ЗНАЧЕНИЕ ОТРИЦАТЕЛЬНОЙ ЦЕННОСТИ
У ПУШКИНА И ГОГОЛЯ
(«СКУПОЙ РЫЦАРЬ» И «МЕРТВЫЕ ДУШИ») 81**

И.М. Попова, Н.А. Ольховая

**ПРОБЛЕМА «БОГООСТАВЛЕННОСТИ» В ТВОРЧЕСТВЕ
А.П. ЧЕХОВА И Е.И. ЗАМЯТИНА 87**

Л.В. Дербеньова

**ДЕЩО ПРО КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ НОВЕЛИ
МОПАССАНА „МАРНА КРАСА” 95**

С.Н. Кириченко

ПОДТЕКСТ В КРЫМСКИХ ДНЕВНИКАХ А.С. ГРИБОЕДОВА 99

С.А. Кочетова

**ОРИТМИКО-ИНТОНАЦИОННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ
ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ СТАТЬИ (НА МАТЕРИАЛЕ
РАБОТ В. БРЮСОВА «АЛЕКСАНДР БЛОК» И
В. МАЯКОВСКОГО «В.В. ХЛЕБНИКОВ») 107**

С.Ф. Кузьмина

**ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ И ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ
ПОЭТИКА: ПУШКИН – ДОСТОЕВСКИЙ –
МАНДЕЛЬШТАМ – НАБОКОВ 115**

К.Г. Олійникова

**ДОПИТАННЯ МЕТОДОЛОГІЧНОЇ СИТУАЦІЇ
В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ 131**

Я.В. Погребная

**ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ АСПЕКТУАЛИЗАЦИЯ
МЕТАПРОЗЫ В.В. НАБОКОВА 139**

В.Э. Просцевичус

О КОМПЕТЕНЦИИ РОМАННОГО ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ 155

Т.Ю. Бабенко

**ФРАГМЕНТАРНА БІОГРАФІЯ ЯК РІЗНОВИД
ХУДОЖНЬО-БІОГРАФІЧНОЇ ПРОЗИ 158**

О.В. Козюра

**МІФОЛОГІЗОВАНИЙ ІСТОРИЗМ ЯК СТРУКТУРНИЙ І
СМИСЛОВИЙ ФАКТОР СУЧАСНОГО
ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО РОМАНУ
(НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ М. ПАВИЧА
„ХОЗАРСЬКИЙ СЛОВНИК”) 166**

Л.Н. Парамонова

КОРРЕЛЯТИВНОСТЬ СЛОВА 174

РЕЦЕНЗІЇ. ІНФОРМАЦІЯ. ХРОНІКА

Т.М. Марченко

**РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ: С.А. КОЧЕТОВА.
ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА О. МАНДЕЛЬШТАМА. –
ГОРЛОВКА, 2003. – 184 С. 184**

В.Э. Просцевичус

**РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ: ДЕРЕЗА Л.В.
РОМАНТИЗМ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА. –
ПОЛТАВА, 2003. – 250 С. 186**

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ 189

Наукове видання

Східнослов'янська філологія

Збірник наукових праць

Випуск п'ятий

Відповідальний редактор С.О. Кочетова

Технічний редактор К.О. Дирява

Коректори: І.А. Герасименко

Н.А. Жихарева

Р.А. Куцова

В.Г. Мараховська

Підписано до друку 00.00.2005

Формат 60x84/16. Папір Maestro

Гарнітура Times. Друк - різнографія

Умов.-друк. арк. 10,48. Обл.-вид. арк. 12,25.

Умов.-вид. арк. 11,39.

Тираж 500 прим. Зам. № 53

Видавництво ГДПІМ

84626 м. Горлівка, вул. Рудакова, 25