

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ГОРЛІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
ІНСТИТУТ ІНОЗЕМНИХ МОВ

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ФІЛОЛОГІЯ

*Збірник наукових праць
випуск 3*

Засновано у 2002 році

Горлівка-2003

УДК 81+801+882+82

ББК Ш81.0 + 82.0

С92

С92 Східнослов'янська філологія: збірник наукових праць. Випуск 3. – Горлівка: Видавництво ГДПШМ, 2003. – 220 с.

ISBN 966-8469-01-1

Збірник присвячено дослідженню актуальних проблем східнослов'янської філології.

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

ББК Ш81.0 + 82.0

С92 Восточнославянская филология: сборник научных работ. Выпуск 3. – Горловка: Издательство ГГПИИЯ, 2003. – 220 с.

Сборник посвящен исследованию актуальных проблем восточнославянской филологии.

Для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов, студентов-филологов, преподавателей украинской и русской литератур 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. Іванова, 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 №5 від 22.12.03

ISBN 966-8469-01-1

© ГДПШМ, 2003

МОВОЗНАВСТВО

А.П. Загнітко
(Горлівка)

УДК 81'37 : 81'276.3-055.1

**СИСТЕМА КОМУНІКАТИВНИХ КАТЕГОРІЙ
І СТИЛІСТИКА ТЕКСТУ**

Сучасна українська комунікативна граматика характеризується системою категорій, з-поміж яких чітко диференціюються внутрішньореченнєві і зовнішньореченнєві, з одного боку, і внутрішньотекстові і зовнішньотекстові, з другого боку. До внутрішньореченнєвих комунікативних категорій належать категорії особи, виду, часу, модальності, істинності; до зовнішньореченнєвих належать категорії комунікативної настанови. Внутрішньореченнєві категорії забезпечують параметри егоцентричності мовлення. До внутрішньотекстових категорій слід віднести категорії цілісності, розчленованості (дискретності), інформативності, зв'язності, континууму, референційності, інтерактивності, темоідентифікації і ремоідентифікації. Зовнішньотекстовими категоріями постають категорії адресата, адресанта, інструктивності, соціумної детермінованості тощо.

Система комунікативних категорій прямо співвідноситься з внутрішньотекстовою організованістю, рівневою структурованістю та його стилістичною специфікацією. У функціональній перспективі речення і тексту наявні як спільні, так і відмінні ознаки. До перших параметрів належить темо-рематична організація, а відмінне полягає у специфіці вияву цієї організації.

Особливий внесок у вивчення функціональної перспективи речення зробили чеські лінгвісти Ф. Данеш [17-20], Я. Фірбас [22-24], П. Адамец [1], П. Сгалл та Є. Хаїчова [26; 25; 29], які запропонували різноманітні підходи до тлумачення обсягів теми і реми, методики їх визначення та ін.

Функціональна перспектива речення прямо корелює із закономірностями його внутрішньої структури, з одного боку, та зі специфікою внутрішньо- і зовнішньомовних функцій морфологічних форм особи, відмінка, роду, числа, виду, часу, перехідності/неперехідності, стану. Віднесення внутрішньореченнєвих категорій особи, виду, часу, модальності, істинності до комунікативних мотивується тим, що у своєму загальному вимірі вони прямо корелюють з адресантом і відповідно окреслюють компоненти відомого трикутника К.Бюллера, з елементами якого прямо

співвідносяться: **Я** → категорія особи, опосередковано категорії стану перехідності/неперехідності; **ТУТ** → категорії істинності, модальності; **ТЕПЕР** → категорії часу, виду і модальності. Часова і просторова комунікативно значущі локалізації мовця реалізуються в предикаті, типовим вираженням якого в українській мові є дієслово, відповідно граматичними значеннями часу і виду.

Дієслівні категорії у внутрішньо- і зовнішньореченнєвому просторі неоднаково співвідносяться з його власне-семантичним, семантико-синтаксичним, формально-граматичним і комунікативним рівнями. Так, з власне-семантичним ярусом речення корелює семантико-синтактико-морфологічна семікомпонентна категорія валентності дієслова, що у своїй структурі охоплює синтаксичні позиції і семантику усіх складників семантично елементарного простого речення, прогнозуючи не тільки учасників „драми”, але й обставини її вияву (*хто? перевозити що? кому? чим? звідки? куди? через що?*). Формально-граматичний рівень речення корелює зі структурою категорії особи, відмінка, морфологічним аспектом семантико-синтактико-морфологічної семікомпонентної категорії валентності дієслова та закономірностями вияву різних форм предикативного, підрядного прислівного, детермінантного, сурядного, опосередкованого, інтродуктивного, подвійного синтаксичних зв'язків: *Хлопець перевозить вантаж бабусі машиною з міста до села через ліс* → *Хлопець* (хто? – 3-я особа (категорія особи), називний відмінок (категорія відмінка), лівобічна суб'єктна валентність (категорія валентності), між підметом і присудком наявна координативна форма предикативного зв'язку (категорія синтаксичного зв'язку)) *перевозить* (що? – знахідний відмінок, правобічна сильнокерована об'єктна валентність, підрядний прислівний синтаксичний зв'язок у формі сильного керування) *вантаж* (кому? – давальний відмінок, правобічна напівсильнокерована адресатна валентність, підрядний прислівний синтаксичний зв'язок у формі напівсильного керування) *бабусі* (чим? – орудний відмінок, правобічна слабкокерована інструментальна валентність, підрядний прислівний синтаксичний зв'язок у формі слабого керування) *машиною* (звідки? – родовий прийменниковий, правобічна прилегла локативна валентність (вихідний пункт руху), підрядний прислівний синтаксичний зв'язок у формі прилягання) *з міста* (куди? – родовий прийменниковий, правобічна прилегла валентність (кінцевий пункт руху), підрядний прислівний синтаксичний зв'язок у формі прилягання) *до села* (де? – знахідний прийменниковий, правобічна прилегла валентність (шлях переміщення), підрядний прислівний синтаксичний зв'язок у формі прилягання) *через ліс*.

Комунікативними слід вважати значення, які пов'язані зі способом викладу певної інформації, ті чи інші інструкції адресанта адресату про те, як і в якій послідовності відтворювати і сприймати зміст речення. Саме тому комунікативне значення притаманне формам категорії ста-

ну дієслова, що за своїм виявом є комунікативно доцентрованою. При цьому форма активного стану (*Батько гойдає дитину*) прямо номінує ситуацію, а форма пасивного стану (*Двері пофарбовані*) непрямо називає ситуацію, актуалізуючи постпозитивний компонент. Саме пасивний стан прямо співвіднесений з експансією реми та підпорядкуванням змісту речення її актуальності. Хрестоматійно відомими постають категорії теми (вихідний пункт повідомлення) і рема (повідомлюване). Постаючи сильним маркованим членом опозиції дієслівного стану, п а с и в реалізує дію як с п р я м о в а н у на суб'єкт (*Наука розвивається; Реформи впроваджуються* (свого часу В. Гнатюк, В. Смерчинський та інші досить аргументовано заперечували нормативність таких конструкцій [10, с.24-25; 4]). Саме це посилює вагомість реми, винесеної на самий початок речення і наданню їй і н і ц і а л ь н о г о звучання. У силу різноманітних впливів подібні конструкції, попри свою не досить високого гатунку нормативність, зустрічаються в ряді функціональних стилів, особливо широко застосовувані в офіційно-діловому мовленні. Звичайно, до такого типу утворень слід ставитися з надзвичайною обережністю.

Тема і рема здебільшого збігаються з відомим і новим. Відомим постає та частина речення, що передає інформацію, активізовану, на думку адресанта, у свідомості адресата на момент мовлення.

Поділ на тему і рему може охоплювати кілька ієрархічних рівнів. На думку В.А. Белошапкової [3; пор. також [5, с.53]], у реченні *Тонкие стволы берез белели редко и отчетливо* наявна перша рема *белели редко и отчетливо*, яка членується на дві контрастивні частини *белели* - вторинна рема і *редко и отчетливо* – вторинна рема. Те саме стосується і теми: *Гроза надійшла з-за темного лісу* цілком раптово, де тема *гроза надійшла з-за темного лісу* членується на дві вторинні теми: *гроза надійшла* – І і *з-за темного лісу* – ІІ. Загальноприйнятою є думка, що рема, як правило, характеризується фразовим акцентом і в українському письмовому розповідному тексті займає позицію в кінці речення: (1) *Марійка прибігла додому / першою* (В. Підмогильний) & (2) *Першою прибігла додому / Марійка*, пор. відповідно кореляцію з тим чи іншим ситуативним типом: (1) *Якою прибігла додому Марійка?* і (2) *Хто прибіг першим додому?* При прямому порядку слів тема в українському комунікативному синтаксисі розташовується перед ремою, а при інверсованому (або емпатичному чи експресивному) акцентована тема випереджає тему: *Завтра / вони нарешті зустрінуться* (О. Слісаренко). *Не вийшло / у нас кохання* (Л. Костенко).

Препозитивний статус реми у слов'янських мовах здебільшого передає „схвильоване забарвлення” [8, с.407] і вирізняється „підвищеною експресивністю або емоційністю” [1, с.54]: *Червоні / троянди навколо хати і попід усім парканом* (А. Яна). *Справжній син / українського*

народу похований тут на високій дніпровській кручі (Літературна Україна. – 2002. – 12 березня). Очевидно, пасивізація прямо пов'язана з прагненням формально закріпити рему в ініціальній позиції. Такий порядок властивий діалогічному мовленню, а в письмовому мовленні він постає як „стилістичний сигнал” [5, с. 134] розмовності, хоча переходу на останню не відбувається: *Марійка, так казали люди, / так затушила за чоловіком, що і з двору не виходить: все щось порається біля хати, не піднімаючи навіть голови* (А. Яна). Усе це дає підстави для твердження про комунікативне призначення порядку слів і пряме співвідношення з відповідним статусом теми або реми.

Співвідношення теми і реми є **функціонально-комунікативною перспективою або актуальним членуванням** речення. Тема і рема позбавлені симетрії, тому що рема виступає обов'язковим компонентом речення, умотивовуючи його комунікативно-ситуативний статус як висловлення. Без реми речення втрачає повністю комунікативне значення. Наявність теми є сигналом наявності в реченні реми, але зворотного не простежується. В реченні може бути тільки рема і від цього його комунікативна заангажованість не применшується. „Рема – це компонент комунікативної структури, який конституює мовленнєве повідомлення. Відповідно, тема – його не-конститувальний компонент, протиставлений ремі. ... [рема – А.З.] формує речення як витвір мовлення з певним комунікативним завданням, а роль теми – відносна: тема відповідає за зв'язок речення з текстом й екстралінгвістичною реальністю” [14, с. 23; див. також: [15, с. 200]].

При тлумаченні теми і реми слід відмежовувати останні від термінів „дане” і „нове” (пор. синонімічні „старе” і „нове”, „стара інформація” і „нова інформація”). „Даним” є щось відоме із конситуації (конситуація – це та мовленнєва ситуація, в якій знаходиться речення), з попереднього контексту [5, с. 42]. „Новим” вважається друга частина речення. Так, у реченні *Рукопис вразив Степана* даним є іменна група *рукопис*, а в нове входить *вразив Степана*. Контекст: *Молодий письменник подав свій новий твір до редакції. Степан почав повільно гортати його. Рукопис вразив Степана* (В. Підмогильний).

Визначення даного як „відомого із конситуації” повинно доповнюватися тим, що 1) дане – це те, що, як вважає мовець, відомо адресату (уява адресанта про те, що відомо чи невідомо адресату, може бути помилковою, з чим і пов'язана більшість комунікативних невдач: *А ми вже й захворіли. – А хто це „ми”?*); 2) даним є відоме не з конситуації (пор. *Ви – майбутній керівник* і *Майбутній керівник – ви*. Адресат, позначений іменною групою *ви*, відомий, оскільки співрозмовник знає самого себе, але це знання не пов'язане з відповідними мовленнєвими ситуаціями. Різниця в комунікативному статусі слова *ви* полягає в тому, що у *Ви – майбутній керівник* увага адресата звернута на самого себе, а в *Майбутній керівник – ви* – швидше за все ні. При цьому референт

ви активізований, виведений у сферу оперативної пам'яті у *Ви – майбутній керівник*, але не активізований у *Майбутній керівник – ви*, коли адресат взагалі про себе не думає).

Ознака **активації** знання [13; 21] становить основу сучасного тлумачення даного. „Дана (або стара) інформація – це те знання, яке, за передбаченням мовця, знаходиться у свідомості слухача на момент вимови висловлення” [13, с.28]. Комунікативною категорією „дане/нове” є категорія, яка охоплює два статуси: дане – певне знання, яке активізоване у свідомості адресата на момент мовлення, а нове – не активізоване знання.

Здебільшого дане збігається з темою, а нове – з ремою: *Ви – / майбутній керівник*. Хоча на самому початку тексту або абзацу тема може бути і „новим”: *Степан стояв коло поруччя на пагубі...* (В. Підмогильний) – початок роману „Місто”.

Дане може бути і частиною реми: *Цей студент – асистент професора*, де іменна рематична група *асистент професора* включає й форму родового відмінка іменника *професора*, що стосується даного. Останнє може цілком корелювати з ремою, що найповніше реалізується у повних відповідях на загальне питання або в реченнях ідентифікації, коли нове полягає тільки в ототожненні двох об'єктів, але не в інформації про них самих: *Непорозуміння, виявилось, і було* (О.Слісаренко). *Сусідом був саме цей полковник* (В. Підмогильний).

Особливий статус у комунікативній структурі речення належить **суперпозиції реми** [14, с.18], що охоплює випадки реалізації в реченні двох рем і відповідно наявності двох повідомлень, внаслідок чого досягається особливе комунікативне напруження. Ці випадки належать до письмового мовлення і виголошення тексту вголос [Там само]: *Нові теракти / знову й знову лунають у Чечні / („+1””, ТСН (12.01.2003))*.

Знаковим є розчеплення речення, за допомогою чого виражаються тема і рема, тобто **клефт** (від англ. cleft(ing), пор. також англійські терміни на позначення теми (topic) і реми (focus)). Спеціалізованим засобом клефта в українському комунікативному синтаксисі постає конструкція, утворювана за моделлю „щодо + род. в.”, що останнім часом виявляє надактивні тенденції в публіцистичному, нормативному уснолітературному мовленні, поступово витісняючи подібні: *Щодо мене, / то я їду до Києва. Щодо порядку слів, / то він в українській мові відносно вільний*.

Комунікативно **розчленовані** (категоричні) речення чітко протиставлені комунікативно **нерозчленованим** (тегичним). Останні є відповіддю на повне диктальне питання й окреслюють певну ситуацію повністю: *Що відбулося? Що трапилося? У чому річ? → Наступило спекотне літо. Трапилася надзвичайна подія. Лікаря треба кликати*. У цьому разі ситуація подається прямо без вихідного пункту. Традиційно такі речення кваліфікують як „речення з нульовою те-

мою” або „повідомлення про наявність, буття, існування цілісного факту, події як ознаки дійсності без вичленовування певних її аспектів як вихідних” [7, с. 72]. Хоча інколи стверджують, що у реченнях типу *Лікаря треба кликати* наявна певна „тема”, але „вона не виступає частиною речення, а знаходиться або в підтексті, або прозора із ситуації мовлення” [11, с. 448]. Темою речення є *чиюсь серйозна хвороба* і тому такого типу речення кваліфікують як речення з **неінгерентною** (не входить до складу речення) **темою** [2]. Речення, що складаються з однієї реми, є **тетичними** (комунікативно нерозчленованими).

Розмежування тетичних і категоричних речень теоретично обґрунтував і подав їхні кваліфікаційні ознаки логік А. Марті [27], який запропонував диференціювати „двочленні” й „одночленні” (ця термінологія постає не зовсім виправданою у силу її подібності у класифікаційних сітках складнопідрядних речень (пор. за М.С. Поспеловим диференціюються складнопідрядні одночленні і складнопідрядні двочленні)) речення. При цьому мова створює ілюзію двочленності тетичних речень: синтаксична членованість суперечить їхній логічній монолітності. Уживання тетичних речень може спостерігатися в тих самих ситуаціях, в яких можлива стратегія з **висуванням** і максимальною актуалізацією **теми**, тобто перетворення певного реченнєвого компонента в тему [28]: *Задоволений учитель* → *Учитель задоволений*. *Вітає ювіляра прем'єр* → *Прем'єр вітає ювіляра*. У тетичних реченнях повною мірою простежується **експансія реми**, що найдекватніше виявляється у реченнях-відповідях на диктальне питання: *Що трапилося?* – *Сьогодні у Горлівському педагогічному інституті іноземних мов відбувається конференція*. Кожне інше питання зумовлюватиме звуження реми до певного і/або певних компонентів і відповідне перенесення наголосу: *Що сьогодні відбувається в Горлівському педагогічному інституті іноземних мов?* – *Сьогодні у Горлівському педагогічному інституті іноземних мов відбувається / конференція*.

Рема повністю пов'язана з акцентоносієм. У сучасному українському синтаксисі легко простежити експансію реми навіть у розчленованих (двочленних) реченнях. Так, експансія реми досить поширена від іменної частини на весь присудок (*Ліс стояв / мовчазний* → *Ліс / стояв мовчазний*), але не на все речення, від підмета неперехідного дієслова рема може поширюватися на все речення, що і призводить до утворення тетичного речення: *Чому такий колір жита?* → *Жито половіє*. Носій акценту в тетичному реченні обирається згідно з ієрархією, яка була встановлена на матеріалі чеської мови (так звана „шкала комунікативного динамізму”) (див.: [29, с. 198-199], пор. також [14, с. 24]): **детермінант** (сирконстант = ситуант) < **предикат** (присудок) < **суб'єкт** (підмет) < **об'єкт** (додаток) – незалежно від порядку слів носієм акценту в тетичному реченні 1) за наявності об'єкта є останній (*Що трапилося?* → *Професор Кононенко лекцію читає* (знак ' – показник акценту); 2) за відсутності

об'єкта носієм акценту виступає суб'єкт (Чому ти їдеш у село? → *'Батько захворів*; 3) за відсутності об'єкта і суб'єкта – детермінант (сирконстант = ситуант) (Чому ти мокрий? → *Під дощ попав*) тощо.

Вибір акцентованості в українській мові пов'язаний з даним і новим. Правило „**детермінант** (сирконстант = ситуант) < **предикат** (присудок) < **суб'єкт** (підмет) < **об'єкт** (додаток)” постає реальним при врахуванні того, що „акцентовсій, обраний за синтаксичною ознакою, передає своє право „попередньому” акцентовсій, якщо він сам уже активований у передтексті” [14, с.24; 6, с.186]: *Що трапилося?* → *Онук 'іграшку злавав*, але *Що трапилося з іграшкою?* → *Її 'онук злавав*. Саме тому правило вибору акцентованості для тетичних речень цілком правомірно поширити і на речення, які містять тему, що дозволяє відповідно побудувати ієрархію вибору акцентованості: **дане** < **детермінант** (сирконстант = ситуант) < **предикат** (присудок) < **суб'єкт** (підмет) < **об'єкт** (додаток). Порядок слів для вибору акцентованості не відіграє ролі: *Будемо шукати нових 'учасників* → *Нових 'учасників будемо шукати* → *'Учасників нових будемо шукати*.

Комунікативне значення цілком правомірно може ґрунтуватися на виборі, що впливає з контрастивності [16]. Контрастивним виділенням називається комунікативна категорія, що позначає вибір з декількох елементів невеликої множинності, склад якої відомий адресанту й адресату, з належним протиставленням [11, с.437]. Так, в реченні *Ця лекцію читає професор Петренко* мається на увазі, що лекцію може читати хто-небудь інший, але з певної кількості можливих референтів, які вичерпують множинність, тільки один є можливим заповнювачем позиції.

Множинність, з якої здійснюється вибір, називається **релевантною** (= **ситуаційною**). Обсяг такої релевантної множинності не повинен перевищувати обсяг оперативної пам'яті. Складник на позначення виділеного таким чином становить **фокус контрасту**. „При зіставленні виділеного елемента з іншими, які могли б опинитися на його місці, виникає ідея про заперечення усіх інших можливостей, крім виділеного” [14, с.25]. Фокус контрасту інколи збігається і з темою, і з ремою: *Що для вас важливіше – відпочинок чи робота?* → *Для мене важливіша робота* – фокусом контрасту є рема; *Активний відпочинок я ще можу зрозуміти, а важку роботу – ні* – фокусом контрасту постає тема.

Загалом в українському комунікативному синтаксисі простежується закономірність: якщо в реченні наявна контрастивна тема, то в ньому наявна і контрастивна рема. Тому використовуються дві релевантних множинності: *Який це сосновий бір!.. Це не сосновий бір, а ось там – сосновий бір* (О. Турянський).

У реченнях може бути і більше одного фокусу контрасту: *Олександр* (не хто-небудь інший) *намалював портрет* (не що-небудь інше). У сурядних реченнях часто наявні одночасно контрастивна тема і контрастивна рема; при цьому контрастивна тема завжди розташовується

на початку речення: *Наші долі різні: ти – вчитися до міста, а я – працювати на завод*, де *ти* і *я* постають контрастивними темами, *до міста* і *на завод* – контрастивними ремами сурядних клауз.

У комунікативному синтаксисі слід розрізняти контрастивність і **зіставне виділення** [9], до якого належить протиставлення двох або більше елементів релевантної множинності, але поза контрастивним наголошенням (пор. зіставні і протиставні відношення у складносурядних реченнях). При зіставному виділенні елементи не протистоять і не перебувають у контрасті: якщо щось стверджується про той чи інший елемент, то при цьому не заперчується, що це може стосуватися й іншого елемента. Це особливо поширене при перерахуванні. Зіставне виділення може торкатися теми (*Столи можете придбати у нас, а про стільці щось придумавмо*), реми (*Султан волів бачити свою піхоту вишколеною, досить підготовленою, а флот – мобільним* (А. Яна)), теми і реми водночас (*Син пішов до школи, батько на роботу, а мати вдома* (А. Яна)).

В українській мові з вільним порядком слів зіставне виділення відіграє надзвичайно важливу роль у виборі порядку складників. При цьому останні повинні займати ту саму позицію або на початку, або в кінці речення незалежно від свого місця в синтаксичній одиниці.

У тих чи інших ситуаціях ремою виступає не відповідна частина повідомлюваного, як у категоричних реченнях, та й не усе повідомлення, як у тетичних реченнях, а лише істинна оцінка певного твердження або повідомлення щодо наявності певної ситуації. Так, у ситуації очікування ремонту телевізора у повідомленні адресанта адресату *Телевізор працює* ремою є факт постанови позначуваної реченням ситуації. Значення „істинне” і „неістинне” утворюють релевантну множинність контрарних значень істинності. „Тут релевантна множинність, з якої здійснюється вибір, - дві можливості – „так” і „ні”, або „істина” і „неправда”, або „має місце” і „не має місця» [14, с.28].

Комунікативна категорія, основним значенням якої виступає судження мовця щодо наявності певної ситуації, істинності/неістинності певного висловлення, називається **верифікацією**. Темою у верифікативних реченнях постає ситуація загалом, а ремою – твердження щодо її істинності/неістинності, пор. твердження П. Адамца [1] про загальноверифікативні (підтверджується або не підтверджується загальна інформація: *Степан на роботу не 'прийшов*) і часткововерифікативні (підтверджується або не підтверджується часткова інформація: *Не 'тільки вовки живуть у лісі*) речення, що є розвитком відповідної концепції Ш. Баллі.

Особливий статус у комунікативному синтаксисі належить емпазі, суть якої полягає у не вказівці на порушення норм: *Три й один раз тобі повтори! Такі справи нам одним не під силу*.

Своєрідним постає статус категорії емпатії в українському комунікативному синтаксисі. Емпатія – це набуття партиципантом, позначуваним у

ситуації, певних властивостей мовця. Фокус емпатії – той партиципант, який максимальною мірою, порівняно з іншими партиципантами, зосереджує у собі ці властивості. Якщо мовець безпосередньо позначений у реченні (наприклад, особовим займенником 1-ої особи), то це позначення збігається з фокусом емпатії. Якщо мовець не позначений, але окреслений адресат (використано займенник 2-ої особи), то він є фокусом емпатії. Якщо ж у реченні адресант й адресат не позначені, то в ньому обирається одна іменна група, референт якої максимально ототожнюється з мовцем, і повідомлення будується з його погляду. Емпатія допомагає пояснити неприйнятність речень типу # *Чоловік Віри Семенівни подарував своїй дружині Вірі Семенівні золотий ланцюжок*. Якщо певний референт позначається як *чоловік Віри Семенівни*, то звідси випливає, що референту *Віра Семенівна* притаманна більша емпатія. Але в реченні *Чоловік Віри Семенівни подарував своїй дружині Вірі Семенівні золотий ланцюжок* наявна ще одна іменна група *своїй дружині Вірі Семенівні*, з якої випливає зворотне: більш емпатичний референт визначається через менш емпатичний. Внаслідок цієї суперечності речення *Чоловік Віри Семенівни подарував своїй дружині Вірі Семенівні золотий ланцюжок* є неприйнятним, незважаючи на те, що граматично воно побудовано правильно.

Комунікативні категорії безпосередньо співвідносяться із системою внутрішньотекстових стилістичних закономірностей, зокрема вертикальними і горизонтальними площинами авторизації, виявами синтаксичних фігур типу парцеляції, асиндетону, полісиндетону, зевгми, оскільки їх специфікація повністю підпорядкована внутрішньотекстовим закономірностям актуального членування та співвіднесеності з комунікативними регістрами. Так, у репродуктивному, інформативному регістрах домінує препозиція теми і постпозиція реми, а при реактивному, волюнтивному – препозиція реми і постпозиція теми, прямо пропорційними (зворотно пропорційними) постають співвідношення теми і реми у генеритивному регістрі. Все це дозволяє стверджувати, що стилістика тексту експліцитно і/або імпліцитно включає комунікативні значення, які впливають на вияв загальнотекстових категорійних форм зв'язності, членованості, перспекції, ретроспекції та інші, корелюють із закономірностями внутрішньотекстових виявів актуалізації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адамец П. Порядок слов в современном русском языке. – Praha: Academia, 1966. – 96с.
2. Баранов А.Н., Кобозева И.М. Семантика общих вопросов в русском языке (категория установки) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1983. – № 3. – С.15-23.
3. Белошапкова В.Ю. Современный русский язык. Синтаксис. – М.: Высшая школа, 1977. – 248с.

4. Гнатюк В. В справі нашої літературної мови // Діло. – 1913. – №65-70.
5. Ковтунова И.И. Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложения. – М.: Просвещение, 1976. – 239с.
6. Кодзасов С. Законы фразовой акцентуации // Николаева Т.М. (ред.) Просодический строй русской речи. – М.: Ин-т рус. языка РАН, 1996. – 243с.
7. Крылова О.А., Максимов Л.Ю., Ширяев Е.Н. Современный русский язык. Теоретический курс. Синтаксис. Пунктуация. – М.: Изд-во Российского университета дружбы народов, 1997. – 256с.
8. Матезиус В. О системном грамматическом анализе // Пражский лингвистический кружок. – М.: Прогресс, 1967. – С.456-467.
9. Паршин П.Б. Сопоставительное выделение как коммуникативная категория: Автореф. дис. ... к. филол. н. – М., 1988. – 18с.
10. Смерчинський С. Нариси з української синтакси узв'язку з фразеологією та стилістикою. – Харків: Радянська школа, 1932. – 383с.; перевид.: Українські граматики: Вип. 8: Смерчинський С. Нариси з української синтакси узв'язку з фразеологією та стилістикою. – Харків: Радянська школа, 1932. – 383с., 17с. (Фото передрук з післясловом О. Горбача). – Мюнхен: Вид-во Українського Вільного Університету, 1990.
11. Тестелец Я.Г. Введение в общий синтаксис. – М.: Изд-во Российского государственного гуманитарного университета, 2001. – 800с.
12. Тошовић Б. Функционални стилови. – Београд, 2002. – 632с.
13. Чейф У. Данное, контрастивность, определенность, подлежащее, топики и точка зрения // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. IX. – М.: Прогресс, 1982. – С.12-36.
14. Янко Т.Е. О понятиях коммуникативной структуры и коммуникативной стратегии (на материале русского языка) // Вопросы языкознания. – 1999. – №4. – С.18-26.
15. Янко Т.Е. Коммуникативные стратегии русской речи. – М.: „Языки русской культуры”, 2001. – 287с.
16. Bolinger D.L. Contrastive accent and contrastive stress // Language. – 1961. – Vol.37. – P.87-96.
17. Daneľ F. K otbžce poradku slov s slovanských jazychch // Slovo a slovesnost. – 1959. – Vol. XX. – N.1. – P.23-38.
18. Daneľ F. One instance of Prague school methodology: Functional analysis of utterance and text // Garvin P. (ed.) Method and theory of linguistics. The Hague: Mouton, 1970. – 234с.
19. Daneľ F. Papers on functional sentence perspective (Janua linguarum. Ser. Minor 1974). – Den Haag/Paris, 1974. – 189 с.
20. Daneľ F. The “Question Test” re-examined // Language and Discourse: Test and Protest. Linguistic & Literary studies in Western Europe. – Vol. 19. – Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1986. – P. 18-96.
21. Dryer M.S. Focus, pragmatic presupposition, and activated propositions // Journal of pragmatics. – 1996. – Vol. 26. – P.475-523.

22. Firbas J. On defining the theme in Functional Sentence Perspective // *Travaux linguistiques de Prague*. – 1964. – Vol.1. – P.65-81.
23. Firbas J. Some aspects of the Czechoslovak approach to problems of functional sentence perspective // *Papers on functional sentence perspective*. – Prague, 1974. – P.72-101.
24. Firbas J. Functional sentence perspective in written and spoken communication. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – 197p.
25. Нагіиовб Е. Topic/focus and related research // LuelsdorfPh. (ed.) *Prague school of structural and functional linguistics*. – Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1994. – P.92-112.
26. Нагіиовб Е., Sgall P. The ordering principle // *Journal of pragmatics*. – 1987. – Vol.11. – P.435-454.
27. Marty A. Über subjektlose Sätze und das Verhältnis der Grammatik zu Logik und Psychologie // Marty A. *Gesammelte Schriften*. II. Band. 1. Abteilung. – Halle a.d. Saale, 1918. – P.89-123.
28. Maslova E. VS/SV opposition in Russian and the thematic/categorical distinction // Matras Y., Sasse H.J. (eds.) 1995. – 192c.
29. Sgall P., Нагіиовб Е., Panevovb J. The meaning of sentence in its semantic and pragmatic aspects. – Prague: Academia & Dordrecht; Boston: Reidel, 1986. – 201c.

АННОТАЦИЯ

Современная украинская коммуникативная грамматика характеризуется определенной системой категорий. Среди них мы можем четко выделить, с одной стороны, категории внутренней и внешней структуры предложения, с другой, – внутритекстуальные и внешнетекстуальные категории. К коммуникативным категориям внутренней структуры предложения относятся категории лица, вида, времени, модальности и действительности. К категориям внешней структуры предложения относится категория коммуникативной установки. Внутритекстуальными категориями являются категории темоидентификации и ремоидентификации. Категории внутренней структуры предложения обеспечивают параметры речевого эгоцентризма. Система коммуникативных категорий прямо соотносится с внутритекстуальной организацией, уровневой структурированностью и стилистической спецификацией.

Доклад был заслушан на Международной научно-практической конференции «Проблемы общей, германской, романской и славянской стилистики» (19-20 мая 2003г., Горловка).

SUMMARY

The modern Ukrainian communicative grammar is characterised by the system of categories. Among them we can clear differentiate intrasentence and external-sentence categories on the one hand, and intratextual and external-textual categories on the other hand. The categories of person, aspect, time, truth and modality are intrasentence communicative categories; the categories of communicative directive are external-sentence categories. The categories of theme-identification and rheme-identification are intratextual categories. Intrasentence categories provide the parameters of speech egocentrism. The system of communicative categories straight correlates with the intratextual organisation and structuralization and its stylistic specification.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

*И.П. Зайцева
(Луганск)*

УДК 811.161.1'4

**СОВРЕМЕННЫЙ ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ МОНОЛОГ УЕДИ-
НЕННОГО ТИПА В СВЕТЕ ТЕОРИИ
ВНУТРЕННЕЙ РЕЧИ**

Современная драматургическая речь – речевая ткань художественных произведений, написанных в последние два десятилетия и принадлежащих к драматургическому литературному роду – представляет собой во многом специфическое и крайне мало изученное явление. Среди причин, обусловивших своеобразие языка современной драматургии, следует назвать и то, что в последнее время все чаще пересматриваются и переоцениваются собственно принципы создания произведения художественной словесности: как подход автора к отбору лингвистических средств при введении их в текст, так и закономерности организации речевого материала в словесно-художественной структуре. В связи с жанрово-стилистической спецификой драматургии названные явления нередко находят в современных драматургических текстах весьма оригинальное воплощение.

Общеизвестно, что в художественной драматургической структуре ведущая композиционно-стилистическая зона (речевая стихия персонажей) образуется речевыми проявлениями действующих лиц, которые могут быть оформлены как в виде собственно диалогических реп-

лик, так и в виде *монологических* высказываний. «Соотношение монолога и диалога в драме исторически изменчиво: путь от пространных риторических монологов героев, – к усилению диалогизации в драме, к отказу от «открытых» монологов и, наконец, к стиранию границ между монологом и диалогом в современной пьесе – такова эволюция форм драматической речи» [9, с.16-17].

В последние годы в лингвистике и смежных с нею науках все отчетливее утверждается понимание монолога, базирующееся на признании *диалогичности* как существенного свойства языка вообще, проявляющейся – хотя, безусловно, в разной степени – независимо от того, в какой форме, монологической или диалогической, реализуется язык в речи. Так, например, в последнем издании энциклопедии «Русский язык» (М., 1998) в словарной статье «Монолог», написанной Т.Г. Винокур, говорится: «В отличие от диалога, предполагающего равномерное распределение ответственности его участников за выполнение коммуникации, монолог возлагает ее лишь на говорящего при отсутствии опоры на восприятие речи слушающим. Поэтому типологически монолог иногда определяют как особый случай неадресованного речевого акта (понятие «внутреннего монолога»). Следовательно, основной дифференциальный признак монолога – неявный характер обращения к другому лицу/лицам (преимущественно в массовой коммуникации и в письменном тексте), *которое тем не менее не может быть сведено к нулю даже в наиболее чистом виде монологической речи* (речевая партия хора в античной драматургии), *ввиду социальной природы языкового употребления вообще. Т.е. любой монолог в той или иной степени «диалогизирован» и содержит показатели* (скорее внешние – вводные контактные элементы, риторические вопросы и пр.) *стремления говорящего преодолеть пассивность восприятия слушающего, вызвать его сопереживания*» (выделено нами. – И.З.) [14, с.240]. С позиций приведенной и подобных ей точек зрения все чаще рассматриваются и словесно-художественные структуры: «Субъективно окрашенные и характеризующие ее носителей диалогическая речь и монологическая речь становятся организующим началом многих словесных текстов, и в частности произведений художественной литературы, где они выступают в качестве предмета изображения. Прямо или косвенно включенная в коммуникативные процессы и их осуществляющая речь как таковая всегда отмечена диалогичностью в широком смысле. Вместе с тем в зависимости от характера выполнения речевой деятельностью коммуникативных функций в ее составе традиционно выделяются высказывания диалогические и монологические, или *диалоги* и *монологи*» [10, стб. 227].

Таким образом, в любом монологе присутствуют – в условиях обычной коммуникации в значительной степени скрыто, неявно – свойства,

которые при коммуникации эстетически осложненной могут под воздействием определенных факторов проявиться значительно более отчетливо, актуализироваться.

Анализ монологов (как их типов, так и отдельных специфических признаков) в художественной русской литературе XIX-го и в особенности XX-го и начавшегося XXI-го столетий, в том числе, разумеется, и в драматургических произведениях, тесно связан с еще одной проблемой – *проблемой оформления внутренней речи литературных персонажей*. Принято считать, что этот тип речи вошел в литературу как вполне естественный и полноправный именно через драматургическое произведение – комедию А.С. Грибоедова «Горе от ума», а также через басни И.А. Крылова. Актуальность представления в драматургии внутренней речи героев очень велика – так, в пьесе Грибоедова обращение к данной разновидности речевого проявления персонажей позволяет автору «художественно воплотить не комедию интриги, а комедию х а р а к т е р о в, представить через сценическое действие и речь внутренний мир героев. Это относится в первую очередь к Софье и Чацкому, особенно к Чацкому, поскольку «ум» в самом широком значении, как активность внутреннего мира и самоанализа, – его основное отличительное качество в сравнении с другими характерами пьесы» [1, с.84].

Развитие драматургического жанра в русской литературе, среди прочего, находило отражение и в *изменении соотношения* между собственно диалогическими и монологическими формами высказываний персонажей внутри драматургического диалога. Для традиционных драматургических форм (преимущественно – классической драматургии) главной оппозицией была оппозиция «диалог – монолог» – так, например, монолог преобладал в русской трагедии эпохи классицизма (произведения Княжнина, Сумарокова, Ломоносова, Хераскова), поскольку именно он мог вместить рассказ героя о собственных переживаниях, вызванных необходимостью сделать выбор между личным и общественным (это как раз и определяло ведущее место в монологе нравственной тенденции, составляющей основу изображаемого персонажа).

Анализируя особенности языка драматургии 70-х годов XX столетия, т.е. периода весьма близкого к рассматриваемому нами, Т.Г. Винокур отметила: «оппозиция «диалог – монолог» отступает перед более актуальным противопоставлением «диалог – ремарка», образующимся на стыке прямой и авторской речи. Оно становится центральным потому, что конструктивная взаимообусловленность этих двух речевых сфер исключительно значима для строевых черт современной драматургической формы» [2, с.139]. В этой же работе содержится развернутый вывод о том, что монологические реплики в пьесе 70-х годов минувшего столетия «не только редки, но и недо-

статочно обособлены от диалогических в своем внутреннем строе-нии. Будучи настолько обширными по протяженности, чтобы их мож-но было считать монологами, они в то же время часто не содержат единого тематического развития (существенного признака моноло-га) и обращены к конкретному собеседнику (а классический моно-лог – это размышление «вслух», обращенное к зрителю или к самому говорящему). Ежеминутно ожидаемая предположительная реакция собеседника способна и в монологе создать так называемое репли-цирование – ответ, предупреждающий возможный вопрос, переспрос, самоперебивы и т.д.» [2, с. 139].

*Отношение драматургов 80-90-х годов XX и начала XXI столетия к монологу не представляется возможным определить однозначно – оно столь же неодинаково, как и жанрово-стилистические разнообра-зности современных пьес, отдельные составляющие индивидуально-ав-торского почерка и другие особенности весьма пестрых по своим раз-нообразным свойствам драматургических произведений современно-го периода. Однако в целом, по нашим наблюдениям, можно говорить об усилении внимания современных авторов-драматургов к **моноло-гической форме организации речи** действующих в пьесе лиц: этот вы-вод подтверждается и статистическими данными из 45 пьес, исследо-ванных в данном аспекте, лишь в одной отсутствуют такого рода выска-зывания; процент текстового пространства, занимаемого монолога-ми, колеблется от 3 до 70 [4].*

В связи с явным увеличением в современной драматургической речи форм, *совмещающих* в себе признаки монологов и диалогов, пер-ед исследователем неизбежно возникает *проблема вычленения* моно-логических фрагментов из словесного пространства пьесы (иначе го-воря, вопрос о том, какое из подходящих по объему звеньев драматур-гического диалога считать лишь особо пространной, но все же *диало-гической репликой*, а какое относить к *репликам монологизирован-ным*). Принимая во внимание всю сложность решения поставленного вопроса и учитывая при этом потенциальную «диалогизированность» любого монолога, о которой уже шла речь ранее, мы основываемся в данном случае на таком признаке, как *степень проявления в той или иной речевой форме ориентации на конкретного адресата* (реже – адресатов, поскольку смысл высказывания, обращенного одновремен-но к нескольким участникам речевого акта, в художественной драма-тургической речи, как правило, уже изначально «тяготеет» к обобщен-ности, соответственно приобретая при этом свойства монолога). Т.е., помимо значительных размеров (в современных пьесах не столь уж редки высказывания персонажей, занимающие страницу печатного текста, а иногда и более), монологическое высказывание характери-зуется явным ослаблением внимания к конкретному адресату, стрем-лением говорящего (нередко – подсознательным) «выйти за рамки»

конкретной речевой ситуации, в результате чего «ответственность за выполнение коммуникации» (Т.Г. Винокур) в значительной степени перекладывается адресатом на самого себя.

Причины подобного поведения говорящего (автора монолога) могут быть различными; в современной драматургии, по нашим наблюдениям, оно чаще всего обусловлено довольно мощными эмоционально-ассоциативными импульсами, «перемещающими» субъекта речи из пространства конкретной речевой ситуации, в которой он пребывает, в иные пространственно-временные сферы – как реального, так и ирреального бытия: мысленное возвращение в прошлое либо «забегание» в будущее; размышления о том, как можно было бы себя чувствовать, вести, находясь на месте кого-либо другого, и под. Однако же чаще всего монолог героя пьесы – это речевое сопровождение его «ухода» в самого себя, в глубины своей духовной жизни, выражение внутреннего «я», нередко совсем не похожего на «я» внешнее.

Чрезвычайная пестрота используемых в монологических высказываниях современных драматургических персонажей речевых средств, в том числе и «диалогизирующих» монологи, широкое разнообразие вариантов совмещения этих средств в пределах одной монологической формы, а также, как правило, полифункциональность высказываний подобного рода, безусловно, затрудняют и типологизацию монологов, наблюдаемых в современной драматургической речи, на основе только их тематических, структурных и стилистических особенностей. Представляется, что в сложившихся условиях разграничение монологических форм с учетом *степени ориентированности их на конкретного адресата* является наиболее адекватным, поскольку многие, оказывающиеся в таких случаях зависимыми от основного признака (тематические, стилистические и др.) формируются под его существенным влиянием. Принимая во внимание сказанное, для классификации основных типов монологических высказываний в драматургической речи современного периода целесообразнее всего опираться, на наш взгляд, на классификацию, предполагающую деление монологов на **уединенные** и **обращенные**, поскольку лежащий в ее основе признак – степень включенности говорящего в межличностное общение – автоматически предполагает и учет меры и характера ориентированности высказывания на конкретного адресата. Конечно, на фоне *диалогичности* как принципиального свойства всех форм проявления языка в речи подобное деление выглядит в известной степени условным, однако в значительной мере оно, по нашему мнению, все же позволяет прояснить своеобразие основных типов монологических высказываний, принадлежащих персонажам современных пьес.

Уединенные монологи – «высказывания, осуществляемые человеком либо в одиночестве (буквальном), либо в психологической изоляции от окружающих» [17, с. 196], т.е. *монологи* (если принимать во внимание

уровень индивидуальных дискурсов персонажей), *произносимые действующими лицами либо вслух для себя, либо «про себя»* (озвученная внутренняя речь) – в пьесах рассматриваемого периода, судя по нашим наблюдениям, встречаются достаточно часто (примерно в половине рассмотренных случаев). Необходимо отметить, что в системе художественной драматургической речи уединенные монологи, традиционно понимаемые как *значительные по объему высказывания, не включенные в межличностное общение* (т.е. такие, где ориентация на конкретного собеседника выражена в наименьшей степени), определенным образом трансформируются. В произведении драматургии актуализируется именно *свойство включенности в межличностное общение*, как правило, присутствующее в монологических высказываниях лишь потенциально, и происходит это прежде всего под влиянием принципиально значимых для драматургического литературного рода параметров: ведь любая монологизированная реплика пьесы изначально обладает как минимум *двойной функциональной обращенностью*, будучи включенной, с одной стороны, в систему речевых проявлений персонажей, с другой – в конечном итоге направленной (уже как элемент общего драматургического дискурса) на читателя /зрителя и этой направленностью стимулирующей ответную реакцию на художественное произведение как речевое событие. В драматургии же современного периода, обратившей особое внимание на поведение (прежде всего – речевое) личности в сферах неофициальных (быт, семья, неформальные молодежные объединения и т.д.) и, соответственно, уделяющей преимущественное внимание обслуживающей эти сферы разговорной речи (как разговорно-литературной, так и разговорно-просторечной), где роль адресата чрезвычайно важна, ориентация на включенность в межличностное общение проявляется еще более явно и многообразно. Видимо, таким положением можно отчасти объяснить и значительное количество различных лингвистических сигналов диалогичности в уединенных монологах из современных драматургических текстов (на первый взгляд даже представляющихся избыточными), которые, однако, нередко приобретают в монологах данного типа *автокоммуникативную направленность*. Среди сигналов подобного рода и формальные признаки диалогического текста, проявляющиеся на разных уровнях речевой структуры (*обращения; местоимения второго лица в разных падежных формах; глаголы изъявительного наклонения в форме второго лица, а также глагольные формы повелительного наклонения; вопросительные синтаксические конструкции* и т.д.), и имплицитно присутствующий в драматургических текстах смысл – ассоциативного, подтекстового, символического и иного свойства. Приводимые далее текстовые фрагменты, думается, достаточно убедительно подтверждают сказанное:

«И н г а (*не слышит Полину*). Мы втроем жили вот в этой комнате. А мама с папой там, где я сейчас. Господи, так бы всегда... Всё ушло. Разве

кто мог представить, что в нашей семье среди ночи будет появляться небритый тип, от него будет разить перегаром, он будет ругаться как извозчик и бить меня, бить... Когда протрезвлялся, плакал, клялся все изменить, и на следующий день – все сначала... Не выдержало сердце у отца. Он всегда пытался защищать меня... Иннокентий был пьян, он захи- хикал и сказал: «Сдох, старый козел...» Я всегда была очень тихая. Что-то со мной случилось... Я была его смертным боем всем, что подворачива- лось под руку. Он был гораздо сильнее меня, но тут струхнул. Я перело- мала все, что могла поднять, об него... Мать рыдала, ты плакала... Все было в крови... Я как с ума сошла... Он бросился за дверь, я только по- мню, – я кричала: «Будь проклят! Будь ты всегда проклят!» Похоронили отца. Через год умерла мать. Он убил их! Он! Понимаешь? И я. Я привела его в дом. Я погубила их... мне нет прощения... нет...» [6, с.45];

«... В гостиний А н н а с Авророй. Анна переделывает испорченное платье Ольги Николаевны.

А н н а. Надо, чтобы все было аккуратно. Мне кажется, мини Оль- ге Николаевне даже больше пойдет. У нее красивые ноги. Конечно, теперь в нем не сходишь на важные переговоры. Но зато Евгению Павловичу она в этом платье ох как понравится. Ты думаешь, они поженятся? Это было бы здорово. Может быть, что-нибудь и полу- чится. Вешать нос не в наших с тобой правилах. По-моему, они очень друг другу подходят, ты не находишь? Тебе здесь нравится? Чем-то напоминает тётин дом, правда? Ты ещё помнишь тётю Леру? Ты чего испугалась? Она вовсе не такая плохая. Иногда у нее, конечно, бывает словесный понос. А так она хорошая женщина. Разве она не кормила тебя вишневыми варениками? Что мне в ней не нравится, так это то, что она прыгает по квартире, как кенгуру. Но тут уж ничего не поде- лаешь. Папа говорит, это у нее на нервной почве. А на ней чего толь- ко не бывает. Знаешь, что я вчера по телевизору слыхала? Из ста ты- сяч человек двенадцать тысяч ходят на прием к врачу с нервными расстройствами. Представляешь, что получится, если подсчитать, сколько людей с нервными расстройствами не ходят к врачу. Напри- мер, тётя Лера. Она говорит, что ее спасает Медитация. Я её никогда у нее не видела и сильно в этом сомневаюсь. Тётя говорит, что занима- ется с ней утром и перед приходом дяди Саши. Но, по-моему, эта Медитация ей не помогает. Сначала она вроде спокойная, а как только дядя Саша приходит с работы, у нее сразу начинается словесный по- нос, и она начинает прыгать, как кенгуру. Странная женщина эта Медитация. Сколько раз мне тётя говорила: «Сейчас я буду занимать- ся с Медитацией. Не беспокой меня». И ни разу я её у тёти не встреча- ла. Я тебе говорила, что Ольга Николаевна борется за экологию? Это когда природа не загрязняется и люди раньше времени не умирают. Поэтому она так часто уезжает. Через две недели она снова уедет. Мы должны все успеть за эти две недели. Конечно, она добрая и не хочет,

чтобы люди умирали. Она мне рассказывала, когда она решила этим заниматься. Когда она была маленькая и у неё была аллергия на пыль. Пойдём. Обед уже пора готовить. Потом дошью. *(Берёт Аврору и уходит)*» [15, с.20-21];

«... Шелкает замок. *Входит Папа Крюксона. Это красивый, хорошо одетый, вкусно пахнущий мужчина лет за пятьдесят. Бонвиван, дон-жуан.*

У него все хорошо. Папа оглядывает комнату, берет пепельницу; находит сигареты и зажигалку, закуривает. Открывает форточку, то и дело перешагивая через лежащего на полу сына. Включает свет, замечает на столе или на окне муху, долго за ней охотится, громко бьет ее башмаком.

Бережно оглядывает башмак. Надевает, подходит к лежащему Крюксону, наклоняется, встает на колени, осторожно приподнимает белый платок, глядит в лицо сыну.

Папа *(мечтательно, нежно)*. Сережа... Я, кажется, влюблен... Ах, Сережа, что это такое – двадцать лет, белое платье, трепет... Кажется, я никогда еще не был счастлив так, как сейчас... Поедем, Сережа, куда-нибудь... Поедем танцевать, а? Я так люблю танцевать... *(Трубно смеется, долго хлюпает носом.)* У меня инфлуэнца...

Крюксон ничего не отвечает, так и лежит, не шевелясь, под белопрозрачным платком. Борода торчит.

Так вот что... *(Пауза. Встает с колена.)* Прости, Сергей, но я тебя не понимаю... Я не понимаю тебя... Зачем все это? Что это значит? Чего ты этим добьешься? Что это за позиция для мужчины – валяться на полу бородой вверх? Не понимаю... В твои годы я жил интересно, наполненно, работал как вол, пил вусмерть, хулиганил, трахался, дрался, спорил о судьбах Родины... Москву-реку в самом широком месте переплывал! И это тогда, в те годы, в тисках тоталитаризма! А теперь, когда вокруг столько возможностей! *(Замечает свое отражение в зеркале. Приосанивается. Придает своему лицу попеременно выражение то значительно-суровое, то мягко-лирическое. Разглядывает себя. Прихорашивается. Подтягивает живот.)* Иногда мне кажется, что я уже давно никому не снюсь... А если седину слегка подголубить?... Знаешь, тут в одном заведении в щеки вставляют золотые ниточки, и от этого якобы исчезают морщины вокруг рта... *(Смотрит на Крюксона сверху вниз.)* Почему ты со мной так?... Почему ты никогда не позвонишь и не скажешь: «Здравствуй, папа»? Не зайдешь, не навестишь Никиту? Все-таки он твой брат. И ты, будучи старше на двадцать три года, должен участвовать... А Максим? А Егор? И Васенька с Колюней... Не говоря уже о Филарете... Да и Кузьма... Это твои братья, Сережа... Мои сыновья... И ничего, что вы все живете в разных городах... Надо же вам все-таки как-то... Переписываться, что ли... *(Пауза.)* Ну, вставай же, Сережа. Хватит, ей-богу... А может, тебе нужны деньги?

(Пауза. Трагически хохочет.) Называется, пришел к старшему сыну! Поделиться сокровенным! Поговорить по душам! Ты ещё пожалеешь, что не стал разговаривать с отцом! (Пауза.)

Крюксон, укрытый белым платком, не реагирует.

(Решиительно направляется к двери.) Невыносимый характер! Весь в мать!» [3, с.136 - 137].

Прежде всего следует заметить, что даже по трем приведенным фрагментам можно судить о том, насколько по-разному может художественно интерпретироваться современными драматургами «ситуация одиночества», в которой произносится монолог уединенного типа. Высказывание *Инги* (пьеса А. Казанцева «Бегущие странники»), находящейся в обществе дочери – реального коммуникативного партнера – может быть отнесено к монологам уединенным, поскольку героиня произносит его, находясь в психологической изоляции от окружающих (ремарка «не слышит Полину»). Парадокс в данном случае состоит в том, что монолог *Инги* рассчитан именно на *Полину*, но не на ту, которая сейчас, в данный момент, рядом с ней, а на существующую в ее воображении, с которой *Инга* уже множество раз «беседовала», оставаясь наедине с собой. Т.е. реальный собеседник – его присутствие, поведение, любые реакции на произносимое – становятся в рассматриваемом случае для автора монолога неактуальными, актуальны лишь сам говорящий и его воображаемый, не имеющий возможности влиять на коммуникативный акт адресат, что придает высказыванию явно автокоммуникативный характер.

Во втором из приведенных монологов (из пьесы И.Савельева «Путешествия на краю») его автор *Анна* («девочка 8-9 лет», как следует из представляющего действующих лиц списка) формально также не пребывает в состоянии одиночества, поскольку рядом с ней находится белая крыса *Аврора*. Естественно, что если *Аврора* и может как-то реагировать на слова девочки, то это реакция весьма своеобразная; поэтому монолог *Анны*, содержащий множество сигналов диалогизации, фактически, как и первый, превращается в автокоммуникативное высказывание (коммуникация по принципу «Я – Я»), в разговор «с самой собой», где какие-либо реакции с «адресатной» стороны вряд ли возможны. Своеобразие данного монолога в значительной степени определяется еще одним фактором – влиянием на него психолингвистических особенностей ребенка: несмотря на то, что *Анна* активно «пересыпает» свою речь всевозможными штампами, которые почерпнуты ею из речи взрослых («конечно, в нем [платье] не сходишь на важные переговоры»; «Папа говорит, это у нее на нервной почве» и т.д.), в ее словах то и дело «проглядывают» признаки типично детского речеосмысления окружающего. Так, например, незнакомое ей слово «медитация» Анна наделяет, как это свойственно детям, чертами конкретного человека («Странная женщина эта Медитация»), причем, последовательно придерживаясь прин-

ципа антропоморфизма, строит на нем значительную часть высказывания, где Медитации дается довольно развернутая характеристика. Собственно, эти же возрастные психолингвистические особенности лежат и в основе постоянного «вовлечения» в разговор любимого животного, которое в представлении *Анны* абсолютно очеловечено.

Наконец, монолог *Папы Крюксона* из пьесы К. Драгунской «На-всегда-навсегда» особо примечателен как воплощение невероятно высокой степени эгоцентризма говорящего, предопределяющего и своеобразие произносимого им высказывания. *Крюксон-старший*, пришедший к сыну, настолько увлечен своей персоной, что не удосуживается заметить бессознательное состояние своего «собеседника» – уже по этому и можно судить, насколько значима в данном случае для говорящего реакция адресата. Этот монолог, как и предыдущие, содержит множество сигналов «диалогичности», но фактически он произносится *Папой* в ситуации одиночества, так как *Сергей*, к которому якобы обращена речь, физически лишен возможности как бы то ни было участвовать в разговоре. Интересно, что даже эту вынужденную пассивность находящегося в бессознательном состоянии сына *Папа* истолковывает с позиций любования собственной персоной – как оскорбительное для него нежелание сына общаться с отцом.

По трем приведенным фрагментам монологической речи, взятым из пьес последних лет, можно судить и о том, насколько разнообразны уединенные монологи в современной драматургии по своим лингвостилистическим характеристикам. Во-первых, приведенные монологические реплики *совмещают* в себе особенности различных функционально-смысловых типов речи (повествования, описания и рассуждения), на основе которых часто разграничиваются и монологические формы в речи художественной (например, *монолог повествовательного характера* и *монолог-рассуждение* у Е.А. Иванчиковой [5, с. 146]). Во-вторых, данные высказывания нелегко однозначно квалифицировать и по жанрово-стилистической принадлежности – к примеру, основываясь на классификации В.В. Одинцова [8, с. 159]: в каждом из фрагментов наличествуют как рационально-логические, так и эмоционально-риторические речевые структуры (естественно, подчиненные эстетической функции), причем вряд ли можно утверждать существенное преимущество какой-либо из групп. Наконец, сложно однозначно определить и соотношение монологических реплик с ходом драматургического действия: монологи персонажей, безусловно, расширяют эпический план произведений драматургии, поскольку читатель/зритель узнает о событиях, не показанных в пьесе (*монолог с эпическим оттенком*), и одновременно добавляют существенные детали как к психологическому, так и к речевому портрету действующих лиц, устами которых произносится монолог (*собственно драматический монолог* – по Г. Винокуру).

Полифункциональность, отчетливо выявляющаяся у большинства монологических форм в современной драматургической речи, свидетельствует и об усилившемся *взаимопроникновении* «голосов» автора и персонажей – тенденции, свойственной прежде всего повествовательной литературе современного периода, однако, как видим, присутствующей и в драматургических произведениях, хотя, конечно, в пьесах взаимовлияние подобного рода отличается определенным своеобразием.

Таким образом, функционирующие в современной драматургической речи высказывания монологического характера в большинстве своем отличаются *синкретичными свойствами*: в них обнаруживаются явные признаки *взаимопроникновения* двух основных монологических типов (монологов уединенных и обращенных). С одной стороны, это, видимо, связано с общей тенденцией драматургии конца XX – начала XXI столетий к соединению, контаминированию самых разнообразных элементов жанра, стиля, поэтики и т.д. словесно-художественных драматургических структур. С другой же стороны, в синкретизме высказываний персонажей отражается, вероятно, и *своеобразие сознания наших современников*, которые в большинстве случаев являются героями пьес рассматриваемого периода: мышление человека, живущего на рубеже XX и XXI веков, в принципе открыто для обоих основных типов коммуникации, определенных Ю. Лотманом как «**Я – Я**» (автокоммуникация) и «**Я – ОН**» [11].

В частности, приведенные в качестве иллюстраций для высказанных положений монологизированные реплики можно, на наш взгляд, квалифицировать как в той или иной степени отражающие **поток сознания** современных драматургических персонажей (хотя это, безусловно, лишь *один из подходов* к анализу своеобразия последних) – категорию ментальной жизни личности, актуализированную в XX-ом столетии литературой **модернизма**, преимущественно прозаической (среди главных представителей *стиля потока сознания* чаще всего называют Джеймса Джойса и Марселя Пруста).

Понятие **потока сознания** введено одним из основателей прагматизма американским философом Уильямом Джеймсом, считавшим, что «сознание подобно потоку или ручью, в котором мысли, ощущения, переживания, ассоциации постоянно перебивают друг друга и причудливо переплетаются подобно тому, как это происходит в сновидении» [15, с.341]. Поскольку очень многие из персонажей современных пьес (причем персонажей ведущих, на которых драматург в первую очередь «рассчитывает», воплощая в произведении собственное, индивидуально-авторское, мировидение) нередко одновременно «существуют» не в одном – действительном, – а в двух и более измерениях, в нескольких «мирах» (прошлом, будущем, воображаемом, потустороннем и т.д.), означенное выше состояние можно для этих действующих лиц назвать если не типичным, то уж совершенно определенно не исключительным.

В словесно-художественных структурах поток сознания обычно имитирует устную речь, заключенную в форму *внутреннего монолога*, – этим, среди прочего, объясняется значительное количество речевых примет *диалогизации* в *монологизированных высказываниях* современных драматургических героев – в тех, где основной функцией монологических реплик является раскрытие внутренней сути действующих лиц (ранее уже указывалось, что ситуации подобного рода в пьесах последних двух десятилетий довольно распространены). Выраженный синкретизм большинства монологических форм речи, функционирующих в современной драматургии, обуславливается и в целом повышенным вниманием авторов пьес к различным *измененным состояниям сознания*, характеризующимся определенными (иногда – очень существенными) трансформациями речевой структуры личности.

Например, *Симон* – герой пьесы А. Казанцева «Братья и Лиза» [7, с.184] – отличается чрезвычайно подвижной психикой и «существует» в нескольких ипостасях: он воображает себя то умершей пять лет назад матерью, то братом *Петром*, то кем-либо еще. Оказавшись посаженным на цепь (подвыпивший брат попытался его таким образом усмирить), *Симон* воображает себя собакой, вернее – *одно временно* человеком и собакой, что и передает его объемный монолог (произносимый в одиночестве), который приводится далее:

«С и м о н (на цепи, мечется в отчаянии).

Ужасные порядки в государстве –

Безумны свободны

И сажают на цепь

Людей разумных.

Я – Симон. Симон...

Хороший, добрый

Человек-собака по кличке Джим...

И много ль надо

Нам, грустным странникам

Прошедшей жизни?

Вот – конура, вот – миска,

Вот – подстилка.

Тут – блохи. Тут вчерашний суп.

И все же мне хорошо.

Ведь за окном ненастье,

А я в тепле,

Могу лежать и думать

О смысле жизни...

Но почему одних сажают на цепь?

Другие в это время скрипят кроватью.

Дети будут пьяны, больны и глупы

Так же, как и вы... Эй, прекратите
Вечное движенье из тьмы во тьму,
Из никуда в ничто!
Эй! Прекратите!
Я – человек!
Такой же, как и вы!
Мне хочется любви, грозы и ласки!
И рук твоих, Луиза, Юля... Кто тут?
Ну подойдите! Не бросайте! Вот я!
Я – на цепи. Я – маленький. Я – пес.
Отец и мать глядят с вершины мира!
Я – здесь! Я – тут! Спасите! Пожалейте!
Скрипит кровать. Молчат холсты и краски.
Ночь коротка, а злые мысли длинны...
Никто во всей Вселенной не ответит,
Зачем покойный пес посажен на цепь?
Что стережет он?..
И какие мысли рождаются
У миски супа... О! Какие мысли!
Я лучше буду спать. От этих мыслей страшно.
Когда проснусь, наверное, все будет
Справедливо... по-другому..
Мы будет жить при светлом, светлом завтра...
Я это обещаю...

Симон падает на подстилку, засыпает. Напольные часы бьют двенадцать раз и играют менуэт. За окнами – дождь, гроза. Под напором ветра рухнуло дерево на бульваре напротив».

Монолог **Симона** организуется в значительной степени по принципам, характерным для речевого воспроизведения «потока сознания» – прежде всего на основе *сцепления ассоциаций*, придающих словесной ткани весьма своеобразный рисунок, – например, на основе ассоциаций *с цепью* и *подстилкой* как атрибутами «собачьего» существования в речи **Симона** появляются *миска, конура, блохи*, глагол *стережет* и под. предметы и понятия, существующие только в его воображении. «Балансирование» между двумя ипостасями, в которых в данном случае ощущает себя Симон, передается и *спецификой организации* речевого потока в его монологе: это, прежде всего, активное использование *приема параллелизма* (*Я – на цепи. Я – маленький. Я – пес; Я – здесь! Я – тут! Спасите! Пожалейте!* и под.); *контрастные переключки речевых элементов*, существенно актуализирующие сформировавшиеся в контексте смыслы, преимущественно индивидуально-психического свойства (*Ведь за окном ненастье, а я в тепле; Ночь коротка, а злые мысли длинны* и под.); *своеобразная интонация*, отражающая не «повествовательную подачу

событий, а нескончаемые цепи впечатлений, воспоминаний, душевных движений носителя речи» [17, с.317], передаваемая на письме соответствующей пунктуацией – например, *обилием многоточий (Когда про- снусь, наверное, все будет/ Справедливо... по-другому... / Мы будем жить при светлом, светлом завтра.../ Я это обещаю...).*

Следующий монолог – высказывание *Михаила* из пьесы А. Слаповского «Комок» [16, с.40-41] – в еще большей, нежели предыдущий, степени приближен по своим структурным и смысловым особенностям к характерным свойствам внутренней речи – «речи эллиптической, строящейся как своеобразное стохастическое линейное сцепление семантических «смыслов» [12, с.27], отличающейся высокой степенью ситуативной обусловленности и семантической спецификой компонентов:

«Итак, у торгового окошка сидит М и х а и л. Он бьет по струнам гитары, на которой играть не умеет, и поет-импровизирует. Дурачится, вроде. Но это не всегда бесформенный речитатив, возникает какое-то подобие ритма и мелодии. Когда строки не сразу приходят ему в голову, он просто дерет струны и вопит что-нибудь: «хэй, Джу!» или «О, ес!», или строку из известной песни, или просто «та-да-да-да...». Эти фразы-междометия он может вставлять и там, где ему для ритма не хватает слов.

М и х а и л. В космосе есть млечный путь,
в млечном пути есть звезда,
эта звезда называется Земля,
хотя она вовсе не звезда,
а на этой звезде есть город большой,
огромный город без имени,
хотя у него есть имя,
но оно давно никому ничего не говорит,
а в этом городе есть площадь,
а на этой площади стоит домик,
а в этом домике сию я,
без имени совсем, хотя у меня есть имя,
но оно давно никому ничего не говорит,
я безымяннен, как млечный путь,
потому что у млечного пути
нет названия,
его придумали люди, а сам он обходится без названия,
и он плюет на людей,
ему и так хорошо...
...а этот домик называется ларек,
он еще называется торговый павильон,
он еще называется торговая точка,
он еще называется круглосуточная торговля,

он еще называется комок,
я весь комок нервов, я ненавижу этот город,
и вот ко мне приходят шлюхи и получают от меня плюхи,
и я сижу всю ночь, и я готов всем помочь,
но это никому не нужно, и я тут чужой,
я чужой жой жой жой...
жой вышел на прогулку, он был славный человек,
а вместе с жоем была жоева жена,
а навстречу шел буржуй по имени жуй,
он имел большой нос, но очень маленький интеллект,
но очень толстый бумажник, и он принес его мне,
и я купил себе веселый самолет,
и я посадил этот город на крыло,
и умчал его на край млечного пути,
и там свалил его на свалку отходов,
это отходняк, это только отходняк,
завтра будет лучше, мне все говорят,
а завтра уже сегодня – и как мне быть?
– очень просто – надо выпить и сразу закусить...
...голуби летают высоко-высоко,
они бомбардируют этот город дерьмом,
скоро весь город скроется совсем,
останусь только я в своем тихом домике...
...я разожгу камин...

Пауза».

На то, что перед нами вербализованный «поток сознания», нацеливает и предваряющая монолог авторская ремарка – информация, заключенная в ней, особенно значима потому, что данным монологом начинается первое действие пьесы (эта композиционная часть означена автором как *Первая ночь*) и о персонаже, которому принадлежит высказывание, мы еще ничего не знаем, кроме того, что он *Михаил* (именно так, без указания на любые другие признаки, герой представлен в списке действующих лиц). Драматург же, несколькими штрихами «априори» характеризуя монолог, уже нацеливает читателя/зрителя на то, что в следующем далее высказывании присутствуют типичные свойства именно «потока сознания», чаще всего передаваемого формой внутреннего монолога, построенного не как рационально-логическая структура, а как цепь непрерывных ассоциаций: «... это не всегда бесформенный речитатив»; «фразы-междометия он может вставлять и там, где ему для ритма не хватает слов». На основе преобладания в сознании ассоциаций, а не логически-предметных связей формируется совершенно особая «речевая картина мира» персонажа, отличающаяся безусловным своеобразием – ср., например: «я чужой жой жой

жой... / жой вышел на прогулку, он был славный человек./ и вместе с жоем была жоева жена...» и под. Своеобразие «речевой картины мира» *Михаила* отчетливо отражено и в специфической организации использованных в монологе словесных средств: обширное высказывание вообще не членится на законченные в смысловом и интонационном отношении сегменты (предложения), представляет собой цепь словесных впечатлений, линейно следующих друг за другом, «нанизываемых» посредством присоединительной связи, среди формальных показателей которой значительное (14) количество присоединительных союзов *И*, а также союзов *А* и *Но* (12), имеющих в данном случае присоединительное значение; использование пунктуационных знаков лишь двух разновидностей (запятые и многоточия) и др.

Таким образом, наблюдения над текстами пьес последних десятилетий свидетельствуют, что в них увеличилось число монологических форм, близких по своим смысловым и структурным особенностям к *монологам внутренним*, наделенных рядом специфических свойств: преобладание эмоционально-риторических структур над логическим; бульшая спонтанность (в художественной речи эта спонтанность стилизуется, что требует от автора немалого мастерства); повышенная ассоциативность и другие признаки, находящие отражение прежде всего в особой организации коммуникативно-речевых средств, формирующих монолог, в специфическом (преимущественно – диктуемом подсознанием) их отборе. Появление монологов особого рода – отражающих своеобразие ментальности героев пьес (в большинстве своем это наши современники) и представляющих собой не логически упорядоченные речевые структуры, а своеобразно переплетающиеся «цепи» словесно оформленных впечатлений и ассоциаций, вербализованный «поток сознания» – на наш взгляд, следует считать одним из проявлений углубления психологизма в современной драматургической речи. По структурно-семантическим признакам такие монологические формы сходны с *речью внутренней*, отличающейся высокой степенью ситуативной обусловленности и семантической спецификой компонентов, что находит выражение в определенных лингвистических признаках высказывания (особого рода синтаксические построения; контекстуальные значения многих лексико-семантических компонентов; своеобразная интонация, передаваемая специфической системой пунктуационных знаков и т.д.).

Подводя некоторые итоги, представляется, можно констатировать, что на современном этапе развития русской драматургии определенные *изменения соотношения монологических и собственно диалогических высказываний, взаимодействующих в структуре пьесы*: проведенные наблюдения показывают, что драматурги в настоящее время уделяют большее внимание монологической форме речи, чем авторы пьес в 60-70-е годы минувшего столетия. В результате такого подхода пьесы последнего времени, содержащие монологические высказыва-

ния, по пространственному соотношению в них монологических и собственно диалогических форм оказываются ближе к драматургическим произведениям *начала XX столетия* (пьесам А.П. Чехова, Л.Н. Андреева, М. Горького), нежели к пьесам 60 – 70-х годов минувшего века, когда роль монологов в структуре пьесы была несущественной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильева А.Н. Художественная речь. – М., 1983.
2. Винокур Т.Г. О языке современной драматургии // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза. – М., 1977.
3. Драгунская К. Навсегда-навсегда. Пьеса в четырех картинах // Драматург. – 1996. – № 7.
4. Зайцева И.П. Современная драматургическая речь: структура, семантика, стилистика: Дис. ... д. филол. н. – М., 2002 (параграф о монологе Главы 2).
5. Иванчикова Е.А. Монолог // Русский язык. Энциклопедия. – М., 1979.
6. Казанцев А. Бегущие странники. Пьеса в двух действиях, одиннадцати картинах // Драматург. – 1996. – №7.
7. Казанцев А. Братья и Лиза. Пьеса в двух действиях // Драматург. – 1997. – №8.
8. Кожин А.Н., Крылова О.А., Одинцов В.В. Функциональные типы русской речи. – М., 1982.
9. Лингвистический анализ художественного текста: Материалы для самостоятельной работы над курсом. – М., 1988.
10. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
11. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М., 1999.
12. Педагогическое речеведение. Словарь-справочник. – М., 1998.
13. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М., 2001.
14. Русский язык. Энциклопедия. – М., 1998.
15. Савельев И. Путешествия на краю. Камерная пьеса в четырех действиях // Драматург. – 1995. – №6.
16. Слаповский А. Комок. Сентиментальный фарс в двух ночах и одном рассвете // Современная драматургия. – 1996. – №4.
17. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999.

АНОТАЦІЯ

В доповіді продемонстровано, що поліфункціональність, яка присутня більшості монологічних форм у сучасному драматургічному мовленні, свідчить, серед іншого, про посилення взаємопроникнення

«голосів» автора та персонажів у п'єсах останніх років. В значній мірі це зумовлено своєрідністю мислення людини, яка існує на рубежі ХХ-ХХІ ст., в принципі відкритого для обох основних типів комунікації, визначених Ю. Лотманом як «Я – Я» (автокомунікація) та «Я – Він».

Найбільший інтерес для дослідження у даному аспекті становлять монологічні висловлювання персонажів, що мають форму внутрішніх монологів.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики» (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

The author of the report proves that multifunctionality which is the characteristic of most monologue forms in modern drama speech shows the reinforcement of mutual penetration of the author's and the character's "voices" in drama works of recent years. It is mainly caused by the peculiarities of thinking of a person, living at the turn of the centuries, who is open for two main types of communication (by Yu. Lotman: "I – I" (autocommunication) and "I – He").

In this aspect characters' monologue utterance that have a form of interior monologue are of great interest for investigation.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

*О.П. Берестецька
(Ізмаїл)*

УДК 811.163.2

ВЗАЄМОДІЯ МОВ НА РІВНІ СТИЛІВ В УМОВАХ БОЛГАРСЬКО-РОСІЙСЬКОГО БІЛІНГВІЗМУ

Будь-який текст, що виникає в процесі спілкування, є комунікативним феноменом, він не може бути пояснений без урахування екстралінгвістичних факторів: цільової спрямованості мовного повідомлення, особливостей його відправника й одержувача, умов комунікації. Ці складові здебільшого й визначають структуру тексту. У районах компактного проживання болгар на півдні України для створюваних текстів характерне відображення взаємодії різних форм і стилів мов, що тут функціонують.

Південь Одеської області завжди був багатонаціональним. Упродовж кількох століть тут жили представники багатьох етносів. Вони будували свої взаємини із сусідами, використовуючи рідні мови, а також мови-посередники, що були рідними тільки для однієї з груп. Як відомо, комунікативні акти в соціально й етнічно неоднорідному суспільстві можуть здійснюватися на основі опозиції мов і їхніх варіантів, що знаходяться у відношенні взаємної доповнюваності. Ці відносини розглядаються як бі- або мультилінгвізм. Мови можуть використовуватися в різних комунікативних сферах у залежності від соціальної ситуації та інших параметрів комунікативного акта.

У різні історичні періоди мовами міжнаціонального спілкування для представників болгарської діаспори, що проживають на півдні України, були російська і румунська, які поперемінно виконували цю функцію з тієї причини, що територія Бессарабії за останні два століття п'ять разів переходила з зони юрисдикції однієї держави в зону іншої, і, відповідно, змінювалася державна мова. Здобуття Україною в 1991 р. незалежності, зміна економічного устрою і державної мови, зміни соціально-політичних умов життя суспільства стають важливими чинниками, що впливають на зміну мовної ситуації в районах компактного проживання болгар не тільки півдня Одеської області, але й усієї України. У наш час у силу певних історико-політичних умов у міжнаціональному спілкуванні мовою-макропосередником для носіїв болгарських діалектів виступає російська мова.

Мовна ситуація – система функціонально і соціально розподілених мовних систем і підсистем, що знаходяться в ієрархічних відносинах, а також співіснують і взаємодіють у певній етнічній спільності чи у певному адміністративно-територіальному об'єднанні [10, с.102]. На південній території Одеської області її можна визначити як екзоглосну незбалансовану, що характеризується такими особливостями:

1. металектом є державна українська мова (з 1991 року), але в достатньому для забезпечення комунікації обсязі нею володіє тільки дуже невелика кількість етнічних болгар;
2. мовою – макропосередником як для болгар, так і для інших етносів Придунав'я є російська мова;
3. болгарські говірки – засіб міжсімейного і міжособистісного спілкування; болгарська мова в літературній формі не має широкого поширення;
4. на даній території функціонують й інші ідіоми, що використовуються представниками окремих етнічних груп. Серед них виділяються молдавський та гагаузький, що володіють достатньою демографічною потужністю.

Сформована багатомовна ситуація цікава ще і тим, що крім поліфункціональних літературних української і російської мов на досліджуваній

території поширені і деякі їхні діалекти. Молдавська мова представлена літературною і діалектною формою. Гагаузька мова функціонує на рівні діалектів.

У структурно-генетичному відношенні тут взаємодіють як споріднені, так і неспоріднені мови. Гетерогенність мовної ситуації виявляється в співіснуванні на одній території як близькоспоріднених ідіомів, до яких відносяться східнослов'янські – російська й українська, а також південнослов'янська болгарська мова. З неспоріднених їм мовних утворень романська група представлена молдавською мовою, а тюркська – гагаузькою. У сусідстві з болгарським і гагаузьким ідіолектами функціонує й албанська діалектна мова, що має дуже слабку демографічну потужність (с. Жовтневе Болградського району). Гетерогенна мовна ситуація в районах компактного розселення етнічних болгар на Україні може бути визначена і як гетероморфна, тому що представлені мови мають типологічно несхожі риси.

У результаті тісних мовних контактів між російською мовою і болгарськими діалектами в останніх спостерігаються характерні зміни, що стали специфічними маркерами, які відрізняють діалекти Бессарабії від споріднених їм діалектів метрополії.

Російсько-болгарські міжмовні зв'язки на території півдня України не настільки тривалі в часі, як балканські міжмовні контакти, наслідком яких стала зміна граматичної системи болгарських діалектів, тобто вони призвели до встановлення аналітизму. Специфічний розвиток говірок Болгарії зв'язаний з умовами життя в балканському мовному оточенні. Кардинальні зміни, що торкнулися, у першу чергу, морфологічного рівня діалектів у середньоболгарський період, – це опосередковане вираження соціально-економічних змін, що відбувалися в метрополії [8]. Таким же опосередкованим вираженням змін, які відбуваються в житті українських болгар, можна вважати і зміни в їхніх діалектах.

Бессарабські села етнічних болгар, де функціонують ці говірки, у післявоєнний період перетерпіли ряд перетворень, що змінили їхній традиційний вигляд. Зміна суспільного устрою, колективізація, вплив науково-технічного прогресу спричинили зміну патріархальних традицій, соціалізація індивіда ще в більшій мірі стала залежати від колективу, у якому кожен індивід відіграє певну роль. Ступінь використання мовних ідіомів у мовленнєвих спільнотах сіл з компактным болгарським населенням різна і залежить від багатьох параметрів: освіти, соціального стану, віку, місця проживання, соціального походження. Сільська інтелігенція – білінгви, що володіють рідним діалектом і російською мовою з тієї причини, що єдина прийнятна можливість одержати як середню, так і вищу освіту у них була пов'язана з опануванням російської мови. Важливим виявляється віковий розподіл на три покоління

ня: «старше – середнє – молодше», тому що люди літнього віку вчилися в румунських школах, і державною мовою в той час була румунська; середнє покоління виросло вже в радянські часи, коли об'єктивно провідне місце в мовній практиці поза селищами з компактним болгарським населенням посідала російська мова. Міські жителі болгарської національності, на відміну від сільських, позбавлені «фрозкоші» використовувати свій рідний діалект як засіб спілкування в межах населеного пункту (крім м. Болграда). Мовна ситуація міст у районах компактного поселення болгар значно відрізняється від мовної ситуації в сільській місцевості – сфера застосування болгарських говірок у селах набагато ширша, визначальною рисою міст півдня України є домінування російської мови, що відзначається багатьма дослідниками [3], [7]. Зміна міської мовної ситуації у бік більш широкого використання державної мови можна прогнозувати не раніше, ніж через 10-15 років, коли будуть створені умови для її оволодіння всіма верствами населення і відчутними виявляться результати шкільного викладання.

Болгарські говірки на території України, і зокрема, на півдні Одеської області, не можуть бути для їхніх носіїв поліфункціональним засобом комунікації. У тих сферах життєдіяльності, у яких болгарська діалектна мова не застосовується, наявним є використання російської й української мов. У даний період життя всього українського суспільства, а також і болгарської діаспори відбулася зміна мов у сфері суспільно-політичної діяльності, у сфері науки й освіти, у діловодстві.

При вивченні мовної ситуації колективом викладачів Ізмаїльського педагогічного інституту в 1993-94 р. було встановлено: тільки 20% з числа опитаних респондентів, що тривалий час проживали в населених пунктах області, відповіли, що читають, пишуть і говорять українською мовою вільно. 62% інформантів відповіли негативно на питання «Хотіли б Ви вивчати українську мову?». При цьому потрібно враховувати, що опитувані були представниками різних національностей (тільки третя частина з них – болгар) [6, с.21-30]. При проведенні нами в 1996 році анкетуванні осіб болгарської національності, що проживають на півдні Одеської області, з'ясувалося: ставлення до державної мови змінюється, і вже 85% із осіб, що брали участь в опитуванні, відзначили необхідним знання української мови, не визначилися з відповіддю невелика кількість респондентів, і тільки 12% інформантів висловили думку, що не мають потреби у використанні державної мови. Таким чином, з одного боку, у свідомості людей відбувається переоцінка значущості державної української мови, а з іншого – у наявності перерозподіл мовних ідіомів в основних сферах їхнього використання.

Білінгвізм, що спостерігається в районах компактного розселення болгар на території Одеської області, призводить до неусвідомленого пору-

шення норм російської мови під впливом болгарських говірок. Ми згодні з думкою Ю.О. Карпенка, що вияви міжмовної інтерференції у мові окремих індивідів (типу «*аладец*» (холодець), «*палитыка*» (політика)) свідчать про різний ступінь оволодіння нормами російської мови [5].

Зміни, що відбулися у функціонуючих бессарабських болгарських говірках під впливом російської мови, більш відчутні. Якщо болгарські діалекти розглядати не мовою-джерелом явищ інтерференції, а мовою-реципієнтом, відхилення від норм діалектів, що були перенесені більше двох сторіч назад, переходять на якісно новий рівень: систематичний відхід від узусу перетворюється у закономірність розвитку говірок. В одній зі своїх робіт Ю.А. Жлуктенко відзначає, що поки-що не існує чітких критеріїв розмежування інтерференції й інтеграції, тому що регулярність уживання тих чи інших мовних одиниць не може бути визначена зі стовідсотковою точністю, оскільки значним виявляється суб'єктивний чинник у їхньому використанні двомовним індивідом [4, с.62]. Ми схильні вважати, що у випадку взаємодії російської мови і болгарських говірок йдеться про інтеграцію, тому що «русифікованість» притаманна всім болгарським ідіомам.

В умовах взаємодії кількох мов важливою виявляється й інша екстралінгвістична особливість: культурний простір бессарабського болгарського етносу і російський культурний простір мають більше спільних рис, ніж останній і болгарський культурний простір метрополії. Прецедентні феномени (тексти, висловлення, ситуації, імена) [2] у багатьох випадках виявляються спільними для російськомовних індивідів і носіїв болгарських діалектів у зв'язку з тим, що, крім сімейно-побутової сфери і сфери виробництва на селі, в інших сферах болгари використовують кодифіковану російську мову: «*Когато е бил още малък, поради конфликт с баща си (по пример на пионера-герой Павлик Морозов) избягал от дома си...*» («Роден край», № 8 від 1.12.01, с.5) Найуживанішими і такими, що мають попит, були і залишаються російськомовні друковані видання та теле- і радіопередачі, які формують ментально-лінгвальний комплекс людини.

Білінгвізм припускає використання кожної з мов у залежності від комунікативної ситуації. Зміна мовних кодів для бессарабських болгар – явище звичне, до якого вони звертаються у продовж кількох десятиліть:

«-не / у нас има украински всичко има /имаша.../ **во-первых у нас сильная школа /**
 -мие имahme даже **семьдесят седьмой семьдесят восьмой...**
 -в районе одна из сильных школ / так? Или не так?
 -так так
-если ты родился дубом /който искаши да се учи той получава-
 ши знания / **по всем направлениям».**

Неофіційність, невідповідність і невимовність спілкування, особиста участь мовців в акті комунікації виявляються важливими чинниками у поперемінному використанні діалектної форми болгарської мови, що існує тільки в усному варіанті, і російської розмовної мови.

Іншим видом мовної взаємодії є запозичення. У мові білінгва спочатку з'являються ситуативно зумовлені іншомовні слова, у нашому випадку – ситуативні русизми. При зростанні функціональної значущості такі слова переходять у розряд активно уживаних, тобто в ситуації контакту взаємодіючих мов в одній з них з'являються асимільовані до відповідного ступеня одиниці іншої мови. Про те, що в системі діалекту укорінилася російська лексема, свідчать повтори, а спроба замінити це слово – ще один доказ на користь функціонування запозичення:

«-видяхте стройка въри / ние в селото имама гас и получавами
тепло тепло топлина от кательной горя»;

«-горя туряа **шифер** / такива керемиди / да **шифер** / вие знае-
те кво тва **шифер**?».

У текстах газет, видаваних у регіоні і написаних на літературній болгарській мові, знаходимо достатню кількість прикладів, де після болгарських лексем у дужках даються переклади на російську мову. У наведених прикладах русизми ужиті у своїх основних денотативних значеннях. «...за да оживеят, са яли лалугери (суслики)...», «Ако подбереш подходящ чорапогащник (колготки), ще бъдеш върхът!» («Роден край», № 44 от 3.11.01, с. 6, 9). Часто трапляються і запозичення, що, крім основної інформації про предмет дійсності, передають і додаткову, яка матеріалізується в переносних значеннях, порівняннях, метафорах, фразеологічних одиницях і т.д. [10], тобто йдеться про конотації: у розмовних текстах: «и той ас ми са нравиши...ни аз б'ях тожи **серин'кайа мышка** ф класа и затва ас ник'га ни му казвах...»; «ну аз зарат та ф'тъграфийа и ти пуказах ал'бому а-а той с'якаш п'т к'вту си **грузин** другой биши / аз ми казват ут квай въпице национал'наст'»; «... чи иди знай /можси да та знам ми та г' се ужени мо / ми та чке к'к т'а **зайката** зай'куц'а»; «ас кароче как в военное палажение знайш ... **като шипон**...и кароче как ночью приехали так ночью уехали»; в текстах публіцистического стиля «**Отдушник** за инвалиди и онеправдани», «**Човек в униформа**», «**Майка ми и баца ми бяха колхозници**, както всички обикновени хора».

Російсько-болгарським міжмовним зв'язкам за інтенсивністю поступаються українсько-болгарські мовні контакти. На існування стійких сполучень термінологічного характеру вказує І.А. Стоянов [9]. Спостерігаються випадки інтеграції українських укралень, що вилетіли в систему болгарського діалекту (подібно до мовних одиниць російської мови) і функціонують як його постійні складові: «хорта ходят ли в ц'рква? – одат/хор ... **зарас** сильно модно у нас да се венчават» (інформантка из с. Червонознаменка).

Українські словоформи чи словосполучення з'являються в мові болгар, коли комуніканти володіють однаковими фоновими знаннями, початальниками яких на державному рівні, в першу чергу, є теле- і радіопередачі. Подібні процеси вживання українських слів спостерігаються й у мові носіїв російської мови, наприклад, *«мне надо сегодня зайти в **пода́тково-ую**»*, де українська словоформа *«**податкову**ю»*, граматично оформлена як російський прикметник, витіснила російську *«**налоговую**»*.

В останнє десятиліття відзначаються активні спроби введення літературної болгарської мови в соціально-комунікативну систему бессарабських болгар через викладання в школах різних ступнів і видання місцевих газет і творів бессарабських болгарських авторів, що пишуть літературною мовою. Але поки відсутня масова практика почергового використання цих мовних форм у репертуарі бессарабських болгар, болгарська літературна мова не вплине відчутно на зміну норм болгарських діалектів.

У структурі мовного середовища, у якій функціонують болгарські говірки Одеської області, літературна болгарська мова не представлена таким розмаїттям функціональних стилів, як російська та українська мови, сфери вживання нерозмовних стилів кодифікованої болгарської мови обмежені засобами масової інформації і шкільного викладання. Дотепер незначна кількість носіїв болгарських говорів, що володіють, поряд з діалектною, і літературною нормою.

Публіцистичний стиль представлений текстами регіональних газет. «Роден край» є газетою-додатком до друкованого органа Верховної Ради України «Голос України», «Родна реч» – болгарська сторінка «Придунайских вестей». Статті, замітки, повідомлення й інші матеріали становлять собою як оригінальні тексти, так і передруковані з видань метрополії. Природно, що останні відповідають усім вимогам функціонального стилю літературної болгарської мови. В оригінальних текстах, створюваних місцевими авторами сторінки «Родна реч», відзначається наявність діалектних рис, що є не стилетворною ознакою (наприклад, використання діалектизмів у функції експресивних елементів), а є відображенням інтерференційних процесів у мові їхніх творців: *«Ако журито беше обективно и работило както би трябвало, всички трите научни доклади щяха да бъдат отбелязани»* (№ 32 від 13.03.03), *«...традициите имат създадените българските културни центрове в Болград, Одеса...»* (№ 55 від 13.05.03), *«...срамота на организаторите, които от състезанията на **школниците** направиха арена, където водят сметки с непокорните учители»* (№ 32 від 13.03.03), *«Ще бъде **отработен** и вече **се отработва** комплекс въпроси по сътрудничество между двете държави»* (№ 12 від 9.01.02), *«...минавайки из гробището в селото не могат да намерят нито **една надпис** на български»* (№ 12 від 29.01.02), *«**Кой** на квото **му** липсва»* (№ 87 від 25.07.02), *«Денят на*

учителя» и «Ден на града» (назви сусідніх рубрик в № 102 від 29.08.02). Рівень подачі матеріалів у газеті «Роден край» відрізняється від матеріалів ізмаїльської болгарської сторінки редакторською і коректорською правкою. Дане друковане видання цікаве тим, що на одній сторінці у сусідстві знаходяться тексти болгарською, російською і українською мовами. Припущення, що тема повідомлення є домінантою у виборі однієї з перелічених мов, виявляється неспроможним вже при аналізі заголовків офіційної хроніки: «ЦИК Украины зарегистрировал» и «Чуждестранни наблюдатели в Украина» (№ 5 від 21.12.02), «Розпорядження голови Верховної Ради України» и «Смертная казнь в Украине отменена окончательно» (№ 50 від 14.12.02). У рубриці «От живота на популярните личности» частіш за все подаються матеріали російською мовою («Что подарили Иосифу Кобзону?» (№ 44 від 3.11.01, с.7), «Сергей Жигунов любит помахать косой», але є й болгарські тексти («Мечтата на Синди Крофорд» (№43 від 27.11.01, с. 7). У виданні поряд з болгарськими та російськими текстами співіснують матеріали українською мовою: у № 40 від 6.11.01 на стор. 5 надрукована велика стаття «Хан Кубрат – володар великої Булгарії», і такі приклади поперемінного використання мов у публіцистичних текстах цього органу масової комунікації ми знаходимо у кожному номері.

Найбільш цікавими, на наш погляд, є випадки вживання двох мов у межах однієї статті. У № 44 від 3.11.01 після назви рубрики «9 ноември – Ден на украинския език и писменост» вміщено текст українською мовою «Українська мова – це пісня душі», а в № 42 від 20.11.01 на стор. 3 розташована редакторська стаття Дори Кастової з болгарською назвою «Етносоциалната самобитност – актуален аспект», де як підзаголовки використовуються українські речення «Етнічні культури України: стан, проблеми, перспективи», «Поліетнічність і культура в сучасній Україні», «Культурно-мистецька акція “Всі ми діти твої, Україно».

Тексти, створювані за такими моделями, відповідають усім вимогам публіцистичного стилю, у них використовуються як основні, так і додаткові функціональні стилістико-семантичні категорії: інформативність, вплив, цікавість, розважальність, і вони не пов'язані з якоюсь зі згаданих мов. Чергування мов є відображенням мовного репертуару представників болгарської діаспори Одеської області.

У результаті взаємодії екстралінгвістичних факторів болгарські діалекти тривалий час контактували і продовжують контактувати з російською мовою. В останнє десятиліття в соціально-комунікативну систему болгарської діаспори введена й українська літературна мова. Ці мовні системи представляють різні ступені еволюції розглянутих нами ідіомів. Державна мова і мова-макропосередник представлені як письмовою, так і усною формами, а також виступають у всіх різноманітті функціональних стилів, що, у свою чергу, призводить до поширення єдиних літературних норм.

Болгарські діалекти, знаходячись в острівному оточенні, функціонують тільки в сімейно-побутовій сфері. Практика поперемінного використання цих мовних форм відображується у вербальному процесі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Апресян Ю.Д. Коннотации как часть прагматики слова // Апресян Ю.Д. Избранные труды. – Т.2. – М., 1995.
2. Гудков Д.Б., Красных В.В. Русское культурное пространство и межкультурная коммуникация // Научные доклады филологического факультета МГУ. – Вып.2. – 1998. – С.124-129.
3. Демченко В.М. Мовна ситуація на півдні України. Автореф. дис. ... к. філол. н. – Дніпропетровськ, 1996.
4. Жлуктенко Ю.А. Лингвистические аспекты двуязычия. – К., 1974.
5. Карпенко Ю.О. Про основні тенденції розвитку сучасної української мови // Мовознавство. – 1988. – № 2.
6. Колесников А.А., Берестецкая Е.П., Кольцун Н.М., Топчий Л.Н. Языковая ситуация в Придунайском крае Одесской области Украины: 1993-1994 годы. – Измаил, 1994.
7. Парфёнова О.С. Проблема функционирования языка лингвоэтнических групп. Дис. ... к. филол. н. – М., 1995.
8. Славски Ф. Хронология на българския аналитизъм // Съпоставително езикознание. – 1990. – №1.
9. Стоянов І.А. Болгарська мова в Україні: проблема функціонування і розвитку лексики. Автореф. дис. ... д. філол. н. – К., 1995.
10. Швейцер А.Д., Никольский А.Н. Введение в социолингвистику. – М., 1978.

АННОТАЦІЯ

Многоязычие, наблюдаемое в районах компактного проживания болгар на территории Одесской области реализуется в создании текстов, для которых характерно отражение взаимодействия различных форм и стилей современного русского языка и болгарских говоров. До настоящего времени здесь функционируют кодифицированный русский язык и литературная разговорная речь, но сферы их употребления сужаются в виду того, что в социально-коммуникативную систему введен современный украинский язык, представленный официально-деловым, публицистическим и научным стилями.

Доклад был заслушан на Международной научно-практической конференции «Проблемы общей, германской, романской и славянской стилистики» (19-20 мая 2003г., Горловка).

SUMMARY

The existing multilanguage situation in the areas of compact Bulgarian settlements on the territory of Odessa Region is realized in texts processing, which is characterized by interrelation of different forms and stiles of Modern Russian and Bulgarian dialects. Up to now the codified Russian and literary colloquial speech are in use here, but the Modern Ukrainian language has been introduced into official, publicist and scientific spheres of social communication.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

*Т.А. Єщенко
(Донецьк)*

УДК 801. 73

**МОВНИЙ СТИЛЬ УКРАЇНСЬКИХ ГРАФІТІ КІНЦЯ
XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ**

Графіті має свою давню історію, традицію й з часом усе більше привертає увагу фахівців не тільки з історії, а й лінгвокультурології, епіграфіки тощо. Якщо проаналізувати власне лінгвістичний підхід до вище зазначеного феномена, то виявляється, що на сьогодні текстова природа написів на стінах здебільшого постає у колі уваги дослідників з історії української мови, історії розвитку письма тощо (пор.: [2], [3], [6]).

Графіті – слово, що має італійське походження й дослівно означає «видряпані» (пор. італ. *graffiti*). За давніх часів написи та малюнки, видряпані на стінах архітектурних споруд, тротуарах, огорожах та на ремісничих виробках мали адекватну назву. Окрім цього, тексти-графіті було виявлено на стародавніх будівлях Єгипту, Греції, Римської імперії, а також у східних слов'ян під час розкопок античних міст Ольвії й Херсонеса, на стінах храмів Київської Русі (XI-XIII ст.) – у Києві, Чернігові, Галичині, Новгороді, Смоленську. Протягом багатьох століть анонімні автори закарбовували на камені слова, що несли сакральну енергетику, засвідчували перед людьми та Богом свої почуття, віру і под. Цікаво зазначити, що з-поміж настінних надряпин давньої Помпеї, був і доволі парадоксальний мікротекст: «Тут всі, окрім мене, пишуть на стінах». Мовознавець О. Висоцький веде мову про те, що давньоруські тексти – графіті переважно містили звернення до Бога, написані відвідувачами храмів, як-от: «Господи, поможи рабові своєму...», а також поминальні написи, підписи фресок, висловлення літопис-

ного та побутового характеру. На думку дослідника, найвідомішими й найбільш вивченими в Україні є київські графіті Софійського собору, Золотих воріт, Михайлівської церкви, Видубецького монастиря, Кирилівської церкви. З-поміж написів Софійського собору зафіксовано мікротексти-графіті про смерть Ярослава Мудрого, про саркофаг Всеволода Ярославича, про продаж Боянної землі (XII ст.), про мир, укладений у Желяні між князями Святополком Ізяславичем, Володимиром Мономахом і Олегом Святославичем [1, с.112].

Таким чином, сама ідея писати у публічних місцях така ж давня, як сама цивілізація. Однак, сучасне графіті відмінне від написів того часу, перш за все, своїм стилем. Нині прослідковується своєрідна експансія так званого малюнкового письма. Адже графіті є засобом глобальної комунікації молодіжної субкультури, джерелом інформації про певну соціальну групу, а також територіальним знаком, маркером простору, феноменом естетики постмодернізму, магією сучасного міста. Світ наразі постає своєрідним язичеським храмом, а графіті – магічною книгою модерного міста. Сукупність міських стін ніби перетворюється на суцільний епістолярний простір підліткової культури. Так званий графітіїйний рух виникає в США у 30-і роки минулого століття. Розглядувані нами тексти були покликані відбивати інтереси контркультури. Остання виникла на противагу масовій культурі й ствердила нову світоглядну орієнтацію, новий спосіб життя, нову форму стосунків між людьми. Контркультура як інтегрувальне явище, форма духовного протесту молоді проти ідеалів споживацького суспільства знаменувала собою докорінне неприйняття загальноновизнаних норм і цінностей. До 70-х років XX століття графіті сприймалось винятково як словесна форма самовираження, тоді як кінець минулого століття позначився долученням до настінних написів малюнкових елементів. Невипадково графіті 1990-2000 років – одне з найвишуканіших урбаністичних напрямів у хіп-хоп культурі. З часом молодіжні тусовки витворюють власну систему знаків та символів, свою мову, відмінну від мови стандартів і стереотипів маскультури. Ймовірно, цим пояснюється велика кількість хіп-хопівських слів у слензі сьогоденішніх графітістів.

Указаний стиль малярського письма починає жвавіше розповсюджуватися у мегаполісах України й об'єднувати однодумців у графіті-клуби, школи. Вітчизняне графіті кінця XX початку XXI століття набуло неймовірної швидкості пересування по урбаністичних маргіналах країни, досить активного поширення серед молоді. Воно стало мобільнішим, динамічнішим, оскільки послання накреслене на потязі, могли прочитати реципієнти-читачі в різних регіонах України.

Отже, якщо за кордоном графіті було здебільшого актом соціального протесту, явищем, то у нас – це скоріш за все подія, данина моді.

Залишати написи й малюнки в громадських місцях для сучасного українського школяра є така ж природна й безумовна потреба, як, скажімо, слухати улюблену музику. Очевидним є те, що сучасне графіті побутує за значенням лише протесту, альтернативності офіційній культурі й стало універсальною мовою спілкування.

У нашій країні в застійні та пострадянські часи традиційними місцями, де видряпували мікротексти, переважно були маргінальні міські зони: огорожі, тамбури у потягах, місця молодіжних тусовок. Яка ж причина такого поширення графіті? Вірогідно, написання мікротекстів на стінах пов'язане з особливостями підліткової психології, їх постійним тяжінням до самовираження, ствердженням себе як особистостей, потягом до свободи вибору та самостійності, незалежності від дорослого світу. Більшість мікротекстів-графіті містять філософський сенс і постають своєрідним орієнтиром у світі людських стосунків. Учасники графітіського руху (зазвичай це маргінальні групи населення) намагаються прикрасити сіре середовище міських околиць. Вони покривають великомасштабними живописними написами поверхні глухих стін, брандмауерів, бетонних огорож. В їх мистецтві іноді звучать мотиви соціального протесту, критики суспільної несправедливості. Сучасники-графітісти протиставляють раціональним формам техногенного суспільства ті чи інші явища творчого процесу. Сама ж творчість для них є довільною, імпульсивною. Для декого це заняття стало неформальною професією, стилем життя. Їх "кар'єра" починається зі створення автографа, унікального підпису, особистого знака, авторського логотипу, фірмового *tag'a*, своєрідної візитної картки автора чи молодіжної групи в цілому. Для тега може слугувати будь-яке ім'я, за яким автора ідентифікують у спільноті *райтерів* (англ. *writer*-художник). Зазвичай *тег* складається з 3-7 літер. Стиль у цьому разі полягає у відбитті конкретної художньої ідеї (форма літер та їх поєднання). Найчастіше мікротексти виконуються в стилі *wilde* ("дикий") – це і є тим на перший погляд незрозумілим сплетінням літер. Сленгова назва таких картин-графіті-*pieces*, що є скороченням англійського слова *masterpiece* – шедевр. Енергетичне поєднання конструкцій літер передають динамічний рух і його напрям, наприклад: *Макс, Бомж, Антон, Муха, Героїн, Карп, Шифер, Графіт, Батон, Крім, Ростік, Зефір*. Розпис же заборонених територій називається *bombing'om*. Усе більшої значущості у підлітковій настінній творчості набувають графіті молодіжних субкультур – груп, що об'єднані спільними ідеалами, принципами життя, формами поведінки: уболівальники однієї спортивної команди, фанати одного виконавця чи музичного стилю: *Metallica; Цой; PRODIGY; KRAFTWERK; ТНМ КОНГО; EMINEM; BB*. Розміри літер графіті докорінно змінюють сенс тексту, несуть важливу прагматичну функцію. Не менш важливим є обрання міста написання графіті. Від нього почасти залежить

конотація вислову. Власна назва, що написана на землі триметровими літерами, звернена не стільки до перехожих, скільки до самої вічності. Побуває думка, що чим більшим є за розміром напис, тим він довговічніший і сакральніший. У цьому разі доречно розглядати подібний автограф-графіті як текст, що звернений до Бога, як текст, що постає дзеркальним відображенням внутрішнього світу людини, є своєрідною ідентифікацією мовної особистості загалом й віртуально містить авторське “Я”. Останнє надає підстав констатувати, що графіті має священну енергетику, як слово, що було спочатку. Окрім цього, разом з особливою музикою, брейк-дансом та певним світоглядом, графіті постає складовою частиною молодіжної хіп-хоп культури кінця ХХ – початку ХХІ століття, відбитком мовного колориту, стилю відповідної епохи. Визначаючи мовні пріоритети сучасників, В.Г. Костомаров слушно зауважує, що новий мовний смак епохи найбільш яскраво репрезентовано стилістичними явищами. “Стиль сьогоденного спілкування, – пише дослідник, – характеризується нечіткістю меж між різними комунікативними сферами, нівелюванням типів мовлення...Новий стилістичний смак виявляється в інтересі до жаргону, просторіччя, розмовним інтонаціям. Ці засоби вираження не тільки ілюструють, а у свою чергу стимулюють “мовне” чуття сучасників” [5, с.44-68].

Як свідчать спостереження, новочасне графіті здебільше тяжіє до настінного живопису, художньої композиції вербальних знаків і є чимось більшим, аніж звичайний малюнок на стіні. Це своєрідне наївне самодіяльне мистецтво вулиці- із своєю технікою, стилем і сленгом. Воно має відмінні риси від інших комунікативних засобів. Це, найперше, масовість аудиторії, почасти завуальована агресивність впливу на адресата, а також інтерактивність, тобто можливість встановлення зворотного зв'язку. І хоча розпис стін у публічних місцях зазвичай потраптовувався як відхилення мовця від нормативної поведінки, як бешкетництво, непристойне заняття, відсутність елементарної культури, виокремлюємо деякі позитиви тиражування інформації у такий спосіб: 1) масштаб і обсяг впливу; 2)повторюваність у часі; 3)створення візуального середовища шляхом поступового злиття з ландшафтом міста; 4)авторитетність пропонованої інформації; 5)невеликий обсяг тексту; 6)індивідуальний стиль написання літер. Наразі аналізовані мікротексти мають на меті здійснювати соціально-групову ідентифікацію мовців, здебільшого виконувати не інформативну, а ритуальну функцію, не містити ніякого повідомлення, окрім відбиття емоційного стану адресата, уподібнюючись “колективній молитві”.

Таким чином, аналіз корпусу мовного матеріалу надав підставу класифікувати різновиди настінних написів.

І. За типом використовуваної комунікативної системи.

1) **Текстові графіті.** Вони мають різний стиль художнього оформлення літер, різнірідну техніку створення тексту, а саме: *wild style* (різні

візерунки з літер); *3D aka Fx* (великі й об'ємні літери), а також поєднання різних графічних систем в одному слові: *Svižsaki. FIШKA. ZALIZничники. SENСація*. 2) **Малюнкові**, або, говорячи на слензі графітістів, *керокі* (від англ. *character*-персонаж). 3) **Гібридні**, коли малюнок поєднано з текстом (*Привіт, земляни!* – малюнок інопланетянина).

II. За типом комунікативної сфери та змісту.

1) **Політичні**: *Зелена молодь! Перемога російських кучмейкерів! Дорівільно, але обов'язково! За ЄДУ!* (мається на увазі політична фракція “За єдину Україну”) *Кучманізація!* (пор.: приватизація) *Процес пішов!* Графіті молодіжних соціальних течій використовують символіку і слогани відповідних субкультур із чіткою ідеологічною позицією (панки, фашисти, хіпі, скінхеди), пор.: *Слава Русі! сваСвастика* (S – як знак свастики). *Кучма – їуда!* 2) **Кланові**: *Хотів жити, як ви, совість не дозволяє.* 3) **Побутові**: *Кожен віник мріє стати пилососом. У джакузі я валяюся на пузі! Баба з воза вилетить – не піймаєш! Син за батька – не автовідповідач! Прийшов, побачив, повечеряв. Язик до кіллера доведе! Де совок, там і сміття! Бачити вас-одне задоволення, не бачити-інше! А хі-хі не хо-хо? Я мстю і мстя моя страшина!* Існування магії кохання – реальність сучасної урбаністичної культури. Створення тексту про інтимні стосунки сприймається як витворення кохання, а саме слово потрактовується як магична сила впливу на життя людей, їх долю: *Вася + Оля = Любов. Ч + Б = Л. Макс я тебе кохаю. Катя, Андрій (імена в серцях). Люблю. Без тебе не можу. Я люблю Марину.* Почасти в таких написах відбито кітчеву естетику, аксіологічні вартості сучасних тінейджерів, не обтяжених інтелектуальними заняттями. Наразі написи на стінах торкаються розваг, сексу та пов'язаної з ним самореклами: *Завжди готовий! Маю атестат статевої зрілості! Без комплексів! Поганий той солдат, який не хоче! Переможемо СНІД 100% онанізмом! Що посмієш, те й пожмеєш! Гуляю сама по собі! Мій тато на Занзібарі! Підніму настрій і не тільки!*

III. За наявністю цільової установки у відправника інформації.

1) **Мимовільні** (*Вася-лох. Тут був я. hip-hop*). 2) **Інформативні**: *Помий мене-на машині. Буду через 15 хвилин.* 3) **Впливу на адресата**. Вони сконструйовані для суспільних змін у поведінці гіпотетичного читача: *ГРІХ*.

Як засвідчують спостереження, більшість текстів не мають експліцитної адресації. Певна орієнтованість на вузьке коло осіб чітко простежується в текстах, які розраховані для школярів та студентів: *Люблю нашу школу. Обережно, підлітковий вік! Важко в навчанні – легко в раю. У моїй смерті винен учитель фізики! Макс – інвалід навчання! 6-Б – найкрутіший клас у школі! Люблю алгебру. Навчання для нас – свято, а у свято ми відпочиваємо! Півлітрекономія-це круто!* (міфічна наука, під опікою якої студенти можуть пиячити і не ходити на заняття). *А чи не піти мені до школи, – подумав я і не пішов! Злі ви, підю я від вас! Студенте, не хрочи на лекції, а то розбудуєш сусіда свого!*

Окрім цього, увесь загал українських графіті можна представити й двома групами: 1) світоглядні і 2) репрезентативні. Перший різновид написів виражає індивідуальні цінності (*Хто не п'є, той не їсть*), уподобання (*Шахтар – чемпіон!*), настрої (*Усе лайно!*), почуття (*Льоля, я тебе кохаю!*), оцінку кого-небудь або ж самооцінку (*Костиль козел!*). Сюди ж ми відносимо усі приватні послання, авторські вірші, індивідуальні автографи-меморії тощо (*Тут був Антон.*) Графіті другої групи здебільшого пов'язані з епатажем громадської думки. Тема пияцтва в аналізованих текстах є однією з найрозгорнутіших: *А може, по пивасику? Чим краще ввечері, тим гірше зранку! Не залишай на завтра те, що можна випити сьогодні! Сім разів відпий, один раз від'їж! Пиво без горілки – гроші на вітер! Пиво зранку не тільки шкідливе, але й корисне!* Такі тексти найчастіше побудовані шляхом деконструкції прецедентних дискурсів (приказок, прислів'їв, відомих пісень і под.)

Першочергово графіті може будуватися як репліка, що звернена до гіпотетичного читача й потребує діалогу, набуваючи космогонічної сили. У цьому разі текст-графіті слугує засобом спілкування і сприймається як молитва. Деякі графіті репрезентують гумористичні вислови і не несуть ніякої функції, окрім розважальної та консолідувальної. Написи, зафіксовані на стінах, огорожах, партах і под, можуть мати пряме значення, проте більшість українських графіті є тропеїчними. Так, спостерігаємо гіперболу (*Не кричи, бомби випадуть!*), метонімію (*Сало – сила, спорт – могила!*), парадоксальне порівняння (*Що ти матом гнеш, як маленька ляля?*), розгорнуту метафору (*Фарш неможливо повернути назад, і м'ясо із котлет ти не відновиш*), персоніфікацію (*Бурулька має звичку падати на голову!*), перифраз (*лицар грінчака*), каламбур (*Де юро, де факто, де біло. Чоловік має право на ліво*). Доволі поширеними в текстах-графіті є різномірні синтаксичні фігури: антитеза (*Втомилися існувати, хочемо жити!*), риторичне питання (*Зразу послати чи по факсу?*), поліптон (*Любиш кататися – люби й катайся!*). Як бачимо, стіни, парки та інші публічні поверхні постають носіями суб-молодіжного фольклору.

Таким чином, сучасні графіті репрезентують аксіологічні wartości сучасної української молодіжної культури. Незважаючи на вироблені з часом правила візуальної організації мікротекстової структури, українське графіті має свою особливість, притаманну менталітету власне української лінгвоспільноти: плавність, округлість форм літер, відсутність гострих кутів у їх написанні, необтяжливість мікротекстів ідеологічною пропагандою, рекламою, брутальністю. На особливу увагу заслуговує експресія висловлення, яскравість фарб, використання поширеної символіки. Фрагментарність, діалогічність і наявність у написах на стінах синсемантичних висловів, деструктивне маніпулювання прецедентними текстами, прагнення звести їх

до абсурду, переважання іронічної конотації, орієнтування на полістильове самовираження – це ті властивості, які вияскравлюють своєрідність мовного стилю українських графіті кінця XX початку XXI століття. Наразі комунікативна функція аналізованих мікротекстів поступається провокаційно-репрезентативній, фатичній, емотивній та евокативній функціям.

ЛІТЕРАТУРА

1. Висоцький С.О. Графіті // Українська мова: Енциклопедія. – К., 2000.
2. Высоцкий С.А. Древнерусские надписи Софии Киевской (По материалам граффити XI-XVI вв.). – К., 1976.
3. Высоцкий С.А. Киевские граффити XI-XVII вв.-К., 1985.
4. Гора П. ZEPHYR. GRAFFITI DINOSAUR // Екстрім. ХЗМ. – 2003. – Березень. – №40. – С.21-22.
5. Костомаров В.Г. Языковой вкус эпохи. Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа. – СПб., 1999.
6. Нимчук В.В. Древнекиевская эпитафия в свете социолингвистики и истории языка // Труды Пятого международного конгресса славянской археологии (18-25 сентября 1985). – Т.3. – Вип. 2 «б». – М., 1987. – С.41-46.

АННОТАЦІЯ

На матеріалі мови стін кінця XX – початку XXI століття розглядається проблема утвердження китчевих естетик в лексическій / граматическій системах сучасного українського мови, його стилістическій парадигмі, досліджується генезис українських граффіті 1990-2000 років, визначається їх типологія і стилеве своєобразие.

Доклад був заслушан на Міжнародній науково-практическій конференції «Проблеми загальної, германської, романської і слов'янської стилістики» (19-20 травня 2003г., Горлівка).

SUMMARY

On a material of language of walls of the end of XX century - the beginning of XXI century the problem of the statement kitch aesthetics in lexical / grammatic systems of the modern Ukrainian literary language is considered, genesis of Ukrainian graffiti 1990-2000 years is found out, their typology and language style originality is given.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

*Н.М. Поліщук
(Черкаси),
І.З. Тарасінська
(Черкаси)*

УДК 801.671.5

ПОВТОР ЯК СТИЛІСТИЧНИЙ ЗАСІБ У ПОЕЗІЯХ Т.Г. ШЕВЧЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ ПЕРЕКЛАДІВ)

Під повтором розуміємо фігуру, що являє собою повторення звуків, слів або виразів у певній послідовності. Повтор – це двократне або багатократне використання лексично тотожних одиниць, вжитих дистантно чи контактено.

Повтор належить до давніх мовних засобів, властивих як живій розмовній мові, так і усній народній творчості. Саме завдяки фольклору повторення закріпились у мові.

У художніх творах Т.Г. Шевченка повтор виступає зображувально-виражальним засобом, який сприяє емоційному впливу на читача, допомагає повніше, яскравіше схарактеризувати певне явище, предмет, створити образ чи картину, акцентує увагу на найістотніших деталях пейзажу, внутрішнього стану ліричного героя:

Нащо мені чорні брови,
Нащо карі очі,
Нащо літа молодії,
Веселі дівочі?
(„Думка“)

З огляду на те, що українська та російська мови близькоспоріднені, переклад творів Т.Г. Шевченка російською мовою близький до оригіналу. Повтор як стилістичний засіб здебільшого зберігається в перекладах як російською, так і німецькою мовами, що допомагає краще передати особливості форми і змісту оригіналу. У перекладах німецькою мовою відтворено стилістичну тональність шевченківських творів (Н. Браун „Думка“, М. Комісарова „Тече вода з-під явора“, І. Білоусов „Заповіт“ тощо).

Однак інколи трапляються й елементи власне російської фольклорної стилізації. Вони не відбивають орієнтації художньої мови Т.Г. Шевченка саме на український фольклор. Так, Є.В. Шумська перекладає рядки з „Не женися на багатій“, „Чого болять і де болять, Ніхто не питає“ у такий спосіб:

Что ты, друг, невесел?
Да отчего, да почему
Голову повесил?

У перекладі російською мовою зникає повтор *болить*, унаслідок чого знижується експресивність мови твору. Зміни в перекладі вочевидь спричинили й послаблення смислової місткості поетичної фрази, і порушення ритмічності емоційного акцентування.

Балада „Тополя“ Т.Г. Шевченка містить багато зображувально-виражальних засобів: звертань, окликів, питань, що створюють експресію. У перекладі О. Твардовського використовуються інші засоби, в тому числі повтори:

Бабусенько, голубонько,
Серце моє, ненько!
Скажи мені щиру правду,
Де милий – серденько?

Скажи, бабушка, голубка,
Старуху спросила, –
Скажи правду, коли знаешь,
Скажи, где мой милый?
(„Тополя“)

У перекладі А. Курелла теж, як і в перекладі російською мовою, з'являється повтор, якого немає в Т.Г. Шевченка:

Gute Alte, du mein Tдubchen
Mьtterchen, geliebtes!
Sag mir, **sag** die reine Wahrheit:
Wo ist mein Liebster?
Lebt er?...

(„Die Pappel“)

Переклади інших поезій німецькою мовою повтор одного слова часто опускають, але подають повтор іншого слова:

Так ворожка поробила,
Щоб менше скучала.
Щоб, бач, ходя опівночі
Спала й виглядала
Козаченька молодого,
Що торік покинув.
(„Причинна“)

Dazu hat das Waldweib gebracht **sie**,
Wollt ihr helfen, die alte,
Und nun geht um Mitternacht **sie**,
Im Schlaf Ausschau halten
Nach dem Liebsten, dem Kosaken –
Hдtt lдngst heimkehren sollen,
Seit im Lenz er fortgeritten;
Doch er ist verschollen.

(A. Kurella)

З цього прикладу видно, що в перекладі з'явився повтор займенника *sie*, зумовлений граматичною структурою німецького речення, де займенник не може бути опущеним, як в українській мові.

Повну відсутність повтору спостерігаємо у фрагменті перекладу з „Княжни“ німецькою мовою:

Минають літа; люди гинуть	Die Jahren gehn. Und Menschen sterben
Лютує голод в Україні,	Der Hunger rast durch die Ukraine
Лютує в княжому селі	Der Fürst lieЯ alle sein Korn verderben
(„Княжна“)	(A. Kurella)

Інший невеликий фрагмент з “Княжни” дуже насичений повтором. Тут слово *село* повторюється 6 разів (дистантно і контактно), і двічі – слово *веселий*.

У перекладі німецькою мовою повтор слова *село* – *Dorf* присутній, але він, на відміну від тексту українською мовою, не насичений, що призводить до втрати ритмічності й порушення паралелізму конструкції:

Село і серце одпочине ...	Ein Dorf! Das Herz hurt auf zu weinen
Село на нашій Україні.	Ein Dorf in unserer Ukraine!
Неначе писанка село,	Es steht im Felde wie ein Bild
Село! Село! Веселі хати	Von grünen Hainen ein – gehüllt.
Веселі здалека палати	Ein Dorf! Von ferne frohe Hütten.
Бодай ви терном поросли	

(A. Kurella)

У поемі Т.Г. Шевченка „Кавказ“ часто вживається повторення одного й того ж слова, іноді – речення, але найчастіше – повторення однорідних синтаксичних конструкцій, за допомогою яких поет підсилює яскравість зображення, зосереджує увагу читача на розповіді, створює інтонаційно-ритмічний образ:

<i>Що день божий довбе ребра</i>	<i>Tag für Tag zerfleischt der Adler</i>
Й серце розбиває ...	Seine Eingeweide
Розбиває , та не вип’є	FriЯt am Herzen, doch er kann es
Живущої крові, -	Nicht zum Stehen bringen.
Воно знову оживає	(A. Kurella)
І сміється знову .	
Не вмирає душа наша,	
Не вмирає воля.	

(„Кавказ“)

У тексті українською мовою спостерігаємо різні види повтору, а саме:

1. Композиційний стик: „... **серце розбиває. Розбиває**“
2. Анафору: „**Не вмирає** душа наша, **Не вмирає** воля.“
3. Кільце: „Воно **знову** оживає і сміється **знову**.“

Ці види повтору відсутні в перекладі німецькою мовою, що призводить до збіднення експресивності поетичного твору.

У близькостпоріднених мовах повтор може бути адекватним. Натомість у неспорідненій мові він відсутній, як-от у наступному уривку з поеми „Причинна“:

Кинув коня та до неї
Боже, ти мій, **боже**!
Зареготав, розгнівався
Та в дуб головою.

Соскочил с коня и – к дубу
Боже ж, ты мой, **боже**!
Разрыдался, разбежался
Да в дуб головою.
(М. Исаковский)

Abgesessen und zu ihr hin,
Herr du meines Lebens!
Ruft beim Namen sie
und kьЯt sie –
Alles ist vergebens
(A. Kurella)

Таким чином, порядок розташування повтору в оригіналі і перекладах іншими мовами здебільшого повністю збігається. У перекладі німецькою мовою зберігається анафоричність, але в деяких випадках має місце руйнування анафори, композиційного стику, що призводить до втрати стилістичних особливостей мови Т.Г. Шевченка. Уживання повтору як стилістичного засобу в перекладах російською та німецькою мовами іноді відповідає авторському тексту, а іноді наявні певні стилістичні невідповідності, що, на нашу думку, знижує якість перекладу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шевченко Т.Г. Кобзар. – К., 1960.
2. Schewtschenko T. Kobsar.: Ъbers. von A. Kurella. – Berlin, 1959.
3. Шевченко Т.Г. Кобзарь: Пер. М. Комиссарова, И. Белоусов. – М., 1964.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается на материале украинской поэзии стилистический повтор и его виды, изучаются особенности его перевода на близкородственный русский язык и неродственный немецкий язык, изучается роль разных видов повтора.

Доклад был заслушан на Международной научно-практической конференции «Проблемы общей, германской, романской и славянской стилистики» (19-20 мая 2003г., Горловка).

SUMMARY

The article deals with the stylistic repetition and its variants in Ukrainian poetry, the peculiarities of its translation into the closely related Russian language, and also into German that represents a different language group: it presents the study of the role of various kinds of repetition.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

Н.А. Жихарева
(Горлівка)

УДК 801.001

**ПРО ДЕЯКІ ПРАГМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ
ФУНКЦІОНАЛЬНИХ СТИЛІВ (НА МАТЕРІАЛІ
АНГЛІЙСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МОВ
XIX-XX СТОЛІТТЯ)**

На сучасному етапі розвитку стилістики стало цілком очевидним, що крім створення вичерпних таксономій стилістичних ознак і побудови лінгвістичних моделей стилю постає необхідність виходу за межі мовного матеріалу, який аналізується за допомогою власне лінгвістичних методів. У пошуках адекватного понятійного і термінологічного апарату для концептуалізації тих аспектів стилю, які не отримали свого пояснення з позицій структурної стилістики, вчені звертаються до можливостей суміжних дисциплін і розділів мовознавства, зокрема до лінгвістичної прагматики [1, 14, 20, 23 та ін.]. Утворення такої міждисциплінарної галузі є цілком природним, оскільки як функціональна стилістика, так і прагматика фокусують свої інтереси не на мові як на потенційній системі засобів спілкування, а на безпосередньому спілкуванні, яке здійснюється за допомогою цієї системи, тобто на мові у вжитку [15, с.69].

В основі лінгвопрагматичної інтерпретації проблем функціональної стилістики лежить теорія мовленнєвої діяльності, яка розглядає використання мовних висловлень як певного виду дію, спрямовану на досягнення конкретної мети [25]. Мовець має намір зробити мету свого висловлення зрозумілою слухачу і вплинути на нього певним чином. Відповідно інструмент, яким він користується, *мовленнєвий акт*, структурується так, щоб забезпечити досягнення поставленої мети. Виходячи з цього, інтерпретація мовленнєвої дії повинна починатися з виявлення її первісного плану, що базується на визначенні цілей дії (прямих і непрямих). Застосовність цих ідей у галузі функціональної стилістики демонструється у практиці стилістичного аналізу конкретних текстів [27], а в більш загальному плані – у побудові дослідницької стратегії стилістичного аналізу [28] або теорії тексту [30, 31]. Крім того, закріплення за функціональною стилістикою певних прагматичних аспектів функціонування мови може сприяти розробленню надійних

методів дослідження прийомів породження бажаної реакції на повідомлення у читача або слухача.

На основі вищевикладених міркувань ми дослідили динаміку використання *прямих і непрямих мовленнєвих актів* (далі – відповідно ПМА і НМА) протягом XIX-XX століть, проаналізувавши 24 000 висловлень англо- та україномовних текстів різної функціональної спрямованості (драма, художня проза, публіцистика, газета, наука, офіційні документи). Результати цього аналізу наведені в таблиці 1.

Таблиця 1

**Динаміка використання ПМА і НМА
протягом XIX – XX століть (%)**

СТИЛЬ	АНГЛІЙСЬКА МОВА				УКРАЇНСЬКА МОВА			
	XIX ст.		XX ст.		XIX ст.		XX ст.	
	ПМА	НМА	ПМА	НМА	ПМА	НМА	ПМА	НМА
Драма	82,30	17,70	74,30	25,70	94,20	5,80	81,50	18,50
Художня проза	100,00	---	99,80	0,20	100,00	---	99,80	0,20
Публіцистика	99,70	0,30	98,70	1,30	99,20	0,80	98,30	1,70
Газета	99,30	0,70	97,90	2,10	96,40	3,60	98,60	1,40
Наука	96,70	3,30	92,50	7,50	99,70	0,30	99,30	0,70
Документи	83,30	16,70	71,70	28,30	98,50	1,50	93,80	6,20
Загальне співвідношення	93,55	6,45	89,15	10,85	98,00	2,00	95,22	4,78

Дані таблиці 1 свідчать про експансію НМА в напрямі до сучасності. Досить велика кількість НМА була зареєстрована в драматичних творах обох мов (в XX столітті такі мовленнєві акти становлять 25,5 % в англійській і 18,5% в українській драмі). Дані тексти являють собою писемну репрезентацію безпосереднього спілкування комунікантів (персонажів) і відрізняються найбільшою різноманітністю нестандартних способів подання інформації (або, за термінологією Т.М. Шелінгер, “нетрадиційних комунікативних одиниць” [22, с. 1]), застосування яких в кожному окремому випадку зумовлене конкретною ситуацією спілкування: нормами мовленнєвого етикету, різницею позиційних статусів комунікантів, їх психологічним станом. Наприклад:

(1) Jean [submissively]. If you don't understand, ma'am, I must speak more plainly. It doesn't look good to play favorites with your servants...

Julie. Play favorites! What an idea! I'm astonished! As mistress of the house, I honor your dance with my presence. And when I dance, I want to dance with someone who can lead, so I won't look ridiculous.

Jean. As you order, ma'am! I'm at your service! [35, p.414-415]

В цьому уривку з драматичного твору XIX століття підкреслене висловлення – НМА, застосування якого зумовлене різницею в соціальному статусі комунікантів: слуга не може звернутися до своєї господині з прямим директивом “*Don't play favorites with your servants*” і тому замінює його на НМА, наводячи обставину, яка перешкоджає виконанню дії – непристойність такої поведінки.

В іншому уривку (драма XX століття) маємо ситуацію, коли використання НМА спричинене психологічним станом адресата – його надмірним збудженням і стурбованістю:

(2) *Hester. It's good of you to see me right away.*

Dysart. You're a welcome relief. Take a couch.

Hester. It's been a day?

Dysart. No – just a fifteen year old schizophrenic, and a girl of right thrashed into catatonia by her father. Normal, really... You're in a state.

Hester. Martin, this is the most shocking case I ever tried. [35, p.954].

В підкресленому висловленні адресант не тільки повідомляє, що помітив стурбованість співрозмовника, але й переключає увагу на його проблеми, спонукає надати інформацію про причини цієї стурбованості (непряма ілюція даного висловлення – “*What's the matter with you?*”).

В конфліктній ситуації саме завдяки використанню непрямих висловлень у функції директивного спонукання може посилюватися категоричність вимог співрозмовників один до одного. Наприклад:

(3) *Золотницький. Я наважив одружити Яся з Наталею. Наталю, незабаром твоє весілля.*

Наталю. Я Яся не люблю і за його не піду.

Василина. Степане! Вона моя дитина – не твоя.

Золотницький. Годі! Я вже сказав! [7, с.435].

В наведеному уривку (драма XIX століття) підкреслені констативні висловлення мають відповідно непряму ілюцію “*Не вирішуй долю моєї дитини*” і “*Не сперечайся зі мною*”.

Крім того, за допомогою НМА співрозмовники висловлюють своє відношення (позитивне або негативне) до певних дій один одного, наприклад:

(4) *Павло Петрович. Клавко, ми щойно сіли!*

Клава (вишкірившись). Без мене?!

Павло Петрович. Клавуся, Серьожка тільки-но хотів за тобою піти.

Клава. Та ви вже півпляшки випили. [21, с.22]

Останнє речення уривку (драма, XX століття) являє собою докір за виконання зазначеної дії, тобто одночасно має дві ілюктивних функції – констатива (пряма ілюція) і експресива (непряма ілюція).

В художній прозі спілкування автора з читачем розділене в просторі і часі. Можна сказати, що тут ми маємо справу з еліпсисом реакції адресата-читача, яка тим не менш планується автором і з високою долею

вірогідності прогнозується контекстом. На необхідність дослідження художнього тексту в діалогічній орієнтації на читача ще в середині ХХ століття вказував М.М. Бахтін, висловлюючи з цього приводу таку думку: "Роман в його цілому являє собою висловлення, як і репліка побутового діалогу або приватного листа (він має з ними спільну природу), але на відміну від них це висловлення вторинне (складне)" [4, с. 161].

Дослідження тексту як засобу комунікації стало одним з провідних напрямів лінгвістичної теорії тексту. О.О. Селіванова згідно з метою цієї теорії наводить таку дефініцію: "**Текст** – цілісна семіотична форма психомоленьєвoroзумової людської діяльності, концептуально і структурно організована, діалогічно вбудована в інтеріорізоване буття, семіотичний універсам етносу або цивілізації, яка служить прагматично спрямованим посередником комунікації" [17, с.32] (підкреслено мною – Н.Ж.). Разом з тим, художній текст називають найвищою формою репрезентації тексту, відмічаючи його особливу естетичну природу, ідейно-художню інтенційність, орієнтацію на морально-етичне виховання та емотивно-психологічний вплив. Художні тексти в реальному житті культури поліфункціональні: "Один і той самий текст виконує не одну, а декілька (інколи багато) функцій ... Поєднання художньої функції з логічною, юридичною, моральною, філософською, політичною становить невід'ємну рису соціального функціонування того чи іншого художнього тексту" [13, с.21-22]. Отже, як справедливо відмічає О.О. Селіванова, "критерій інтенціонально-прагматичної заданості для художнього тексту не дає можливості охарактеризувати цей тип однобічно" [17, с.28].

На наш погляд, саме поліфункціональністю художньої прози пояснюється той факт, що в цьому типі проаналізованих нами текстів було зареєстровано лише поодинокі випадки НМА і тільки там, де розповідь ведеться від першої особи або де представлена внутрішня мова одного з персонажів, наприклад:

(5) "... *Why don't you come down to Chautauqua, Harold? We'll wait there for Ralph*".

Love to give orders, don't you, suckhole? I might have something for you. Yes, I just might. [26, p.464].

Підкреслені в даному уривку висловлення мають відразу три ілокутивних сили: пряма ілокуція – констатація, непряма ілокуція – погроза (поєднання директивної та комісивної ілокутивних сил);

(6) ...*Відтепер нею лише дрож побивав. Псовий такий. Навіть собі пахла гидко, тим-то здерла осоружне плаття, під ноги пожбурила, наступила і ... застигла! – начебто щойно вперше й розгледіла погорбатілу спину свого Г.А. .. А він тут як опинився.* [16, с.117],

де підкреслене речення становить транспозицію МА-квеситива у МА-експресив (зі значенням здивування), яка до речі фіксується і на письмі – втратою знаку питання.

В цілому можна зазначити, що образотворчі засоби художніх текстів характеризуються великою різноманітністю, а НМА як один із видів іноказання не є тут найуживанішим.

Основне призначення публіцистичних текстів – “здійснювати тривалий і глибокий вплив на громадську думку, переконати читача або слухача, що інтерпретація, надана автором або мовцем, є єдино вірною і змусити його прийняти точку зору, яка висловлюється в промові, есе чи статті, не тільки через логічну аргументацію, але й через емоційний заклик” [6, с.287] (переклад і підкреслення мої – Н.Ж.). Саме цим, на наш погляд, пояснюється той факт, що в цьому угрупованні проаналізованого матеріалу ми засвідчили численні за представленістю і різноманітністю (за типом транспозиції) НМА, ніж в художній прозі (від 0,3% до 1,3% в українській та від 0,8% до 1,7% в англійській публіцистиці). Оскільки автори публіцистичних текстів ставлять собі за мету сформувати у читачів певне оцінне уявлення про факти і події, освітлені в їх творах, це висуває певні вимоги до мови публіцистики – публіцистичний текст має бути зрозумілим, логічним, переконливим і експресивним, тобто максимально риторичним. Саме тому більшість зареєстрованих нами НМА в цих текстах відображають мотиваційну фазу директивної дії (див. підкреслене), наприклад:

(7) *Before proceeding further, it were perhaps well to discriminate on certain points* [24, p.1891]

(пряма ілокуція – “*Let’s discriminate on certain points*”);

(8) *Дуже б, дуже б добре ви зробили, друзі мої искренни!* [10, с.353]

(пряма ілокуція – “*Зробіть це*”);

В газетних матеріалах, покликаних формувати суспільну думку через інформування читачів про останні події в різних сферах суспільного життя, НМА переважно зустрічаються в рекламних оголошеннях, виконуючи функцію пом’якшеного (оптативного) спонукання. Тобто це НМА-запрошення (інвітативи), характерною рисою яких є малий ступінь категоричності і зв’язок перлокутивного ефекту з бажанням адресату виконати очікувану дію, наприклад:

(9) *The match between these clubs in the fourth round will be played at Kennington Oval this afternoon, commencing at half-past two* [29, p.54];

(10) *Академічне товариство “Союз” устроює в неділю 22 лют. с. м. в сали “Народного Дому” при ул. Петровича ч.2. вечерниці* [5, с.4].

Дані таблиці 1 показують, що в газетних текстах українською мовою порушується загально зареєстрована в обох мовах тенденція до експансії НМА. Цей факт пояснюється тим, що за довільного вибору газет для аналізу в українських матеріалах ХХ століття рекламні оголошення мають значно меншу питому вагу, ніж в газетах ХІХ століття. Сучасні газети українською мовою, які ми аналізували, приділяють більше уваги подіям і новинам в політичній та економічній сферах нашого життя, а

НМА в них здебільшого являють собою конвенціалізовані застереження редакції, як то:

(11) *Рукописи не рецензуються і не повертаються* [12, с.8];

(12) *Матеріали обсягом понад 1 аркуш не розглядаються* [12, с.8];

(13) *Редакція не листується з читачами* [12, с.8].

Наведені приклади – це синкретичні утворення, що поєднують в собі три ілокутивних сили: пряму ілокуцію констатива, непряму ілокуцію директива та комісива. Наприклад, у застереженні (13) непряма ілокуція утворюється такими складовими силами: *Не надсилайте нам листів* (директив) + *Ми не відповімо вам* (комісив).

Як відмічає В.Г. Байков [3, с.5-6], діалогічність наукових текстів реалізується в основному за рахунок інструктивів, тобто наукових посилань. З метою наочності, полегшення розуміння наукового тексту та підвищення його впливу на читача автор перериває свою розповідь, щоб послатися на певне попереднє зауваження, зроблене ним самим, або на попередній внесок інших дослідників даної проблеми, зупинитися на якомусь із своїх положень, пояснюючи його читачеві за допомогою прикладів, малюнків, таблиць або діаграм і таким чином “ніби запросити читача або слухача до своєї наукової лабораторії” [2, с.36]. Для виконання цієї функції застосовуються висловлення, які О.В. Александрова відносить до категорії відсилки [2, с.29-45]. Текстозв’язуюча функція наукових посилань певним чином впливає на віднесення їх до прямого/непрямого типу МА, а саме:

1) посилання на попередній контекст (або попередній доробок інших вчених) з метою аргументації певного положення – анафоричний зв’язок – характеризується риторичним підвищенням ілокутивної сили ПМА-констатива. Розгорнутий (експліцитний) приклад такого висловлення знаходимо в англомовному науковому тексті XIX століття:

(14) *I state this on the authority of Dr. E. Diefenbach, in his German translation of the first edition of this Journal* [32, p.12].

Такі МА є типовими для всіх проаналізованих угруповань наукових текстів, наприклад:

(15) *According to Anton Amann (1981), it will be necessary to distinguish between two classes of elderly, the “young old” and the “old old” in about twenty-five years* [33, p.40];

(16) *Такою ж вона є, разом з св. Понеділком і св. Середою, і в казці Чубинського (II, 323-326)* [9, с.37];

2) посилання на подальший контекст (або ілюстративний матеріал) – катафоричний зв’язок – набуває непрямої ілокутивної сили директива, наприклад:

(17) *The general arrangement of the several parts may be seen from Fig. 132* [34, p.308]

(непряма директивна ілокуція – “Look at Fig. 132”);

(18) Найважливіші фізичні властивості галогеналканів наведені в табл. 8 [8, с.59]

(непряма ілокутивна сила директива – “Дивіться табл. 8, яка містить інформацію про найважливіші фізичні властивості галогеналканів”).

Дані таблиці 1 показують, що посилання в англомовних наукових текстах зустрічаються в 10 разів частіше, ніж в україномовних. Цей факт, на наш погляд, можна інтерпретувати як свідчення більш високого ступеню діалогічності англомовних текстів, їх більшій “інструктивності” порівняно до більш вагомої фундаментальної “затеоретизованості” україномовної наукової прози.

І нарешті, останні показники таблиці 1 відображають динаміку використання ПМА та НМА в текстах, які репрезентують офіційно-документальний стиль і поєднуються спільною комунікативною функцією: контроль особистих і соціальних взаємовідносин, фіксація умов, які пов’язують дві протилежні сторони, з метою досягнення згоди між цими сторонами. Як відомо, даний функціональний стиль представлений цілою різноманітних жанрових типів текстів, як то: інформуючих (меморандум, записка, звіт, повідомлення, заява, доповідь, огляд), регламентуючих (статут, конституція, конвенція, договір, пакт, угода, кодекс), підсумкових (резолуція, декларація), резюмуючих (протокол засідання, резюме дебатів) [19, с.248]. А загальне функціональне призначення того чи іншого документу зумовлює ілокутивний статус кожного МА в ньому. Так, Дж. Серль звертає увагу на те, що “обнародування закону має одночасно статус декларації (коли пропозиціональний зміст стає законом) і статус директива (закон – це, за задумом своїм, директив)” [18, с.193]. Отже, складатися такий текст буде в основному з висловлень-НМА з двома ілокутивними силами: прямою ілокуцією декларації і непрямою – директива. Наприклад:

(19) *Ніхто не може узурпувати державну владу* [11, с.4];

(20) *Власність не повинна використовуватися на шкоду людині* [11, с.6].

Непряму директивну ілокуцію наведених прикладів можна сформулювати таким чином: “*Не узурпуйте державну владу*” і “*Не використовуйте власність на шкоду людині*”. Але поряд з такими НМА в тому ж тексті знаходимо і прямі декларації в чистому вигляді, як то:

(21) *Україна є республікою* [11, с.4].

Доволі часто в офіційно-документальних текстах зустрічаються МА, які поєднують в собі навіть три ілокутивних сили. Це здебільшого висловлення зі значенням застереження, наприклад:

(22) *Failure to follow these requirements or uphold the standards will result in dismissal from the program* [36, p.2],

де пряма ілокуція – констативна, а дві додаткові непрямі – директивна

“Do not fail to follow these requirements or uphold the standards” та комісивна *“We will dismiss you from the program in case of your failure to follow these requirements or uphold the standards”*.

Слід зазначити, що в офіційно-документальних текстах експансія НМА відбувається не менш інтенсивно, ніж в інших угрупованнях досліджуваного матеріалу (незважаючи на загально визнану консервативність цього стилю); в англomовному матеріалі питома вага НМА збільшується від 16,7% в XIX столітті до 28,2% в XX (в 1,69 рази) і в українському матеріалі відповідно від 1,5% до 6,2% (в 4,13 рази) (див. табл. 1).

Отже, результати проведеного аналізу динаміки вживання ПМА і НМА у різних сферах англо- та україномовного спілкування в діяхронічному просторі останніх двох століть, на наш погляд, дозволяють окреслити одну з можливих перспектив подальшого розвитку функціональної стилістики у зв'язку з її “прагматизацією”: виявлена загальна тенденція до експансії НМА вимагає ретельного і всебічного дослідження функціонування висловлень цього типу в текстах різної функціональної спрямованості з метою оптимізації спілкування в сучасних комунікативних умовах. Узагальнення та теоретичне осмислення результатів цього дослідження буде можливим лише за такого аналізу дискурсу, який представляє мову як спосіб соціальної і культурної взаємодії комунікантів, з позицій інтеграції різних концепцій стилю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Азнаурова Э.С. Прагматика художественного слова. – Ташкент, 1988.
2. Александрова О.В. Проблемы экспрессивного синтаксиса. На материале английского языка. – М., 1984.
3. Байков В.Г. Довжина речення у комунікативній парадигмі та мовленнєвих актах // Іноземна філологія. – 1986. - №81. – С.3-8.
4. Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1996. – Т.5. – С.161-322.
5. Буковина. – Чернівці, 1892. – 8 січня. – С.2-4.
6. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка. – М., 1981.
7. Грінченко Б.Д. Степовий гість: Драма на п'ять дій // Грінченко Б.Д. Твори: В 2 т. – Т.2: Повісті. Драматичні твори. – К., 1991. – С.421-458.
8. Домбровський А.В., Найдан В.М. Органічна хімія. – К., 1992.
9. Етнографічний збірник. – Т.2. – Львів, 1896.
10. Історія української літературної критики та літературознавства: Хрестоматія: У 3 кн. – Кн. 1. – К., 1996.
11. Конституція України: Прийнята на п'ятій сесії Верховної ради України 28 червня 1996 року. – Київ, 1996. – С.3-22.
12. Літературна Україна: Газета письменників України. – К., 1999. – 10 червня. – С.1-8.

13. Лотман Ю.М. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996. – С.21-22.
14. Лузина Л.Г. Прагматика стиля: Теоретический аспект // Проблемы современной стилистики. – М., 1989. – С.62-73.
15. Лузина Л.Г. Проблемы стилистики в лингвопрагматической интерпретации // Прагматика и семантика: Сб. научно-аналитических обзоров. – М., 1991. – С.67-81.
16. Нечерда Б. Смерть кур'єра: Роман. – К., 1991.
17. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации: Монографическое учебное пособие. – К., 2002.
18. Серль Дж. Р. Классификация иллокутивных актов // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 17: Теория речевых актов. – М., 1986. – С.170-194.
19. Стилистика английского языка. – К., 1991.
20. Сусов И.П., Комина Н.А., Аксенова Н.Н. Прагмалингвистика и стилистика текста. – Казань, 1985. – С.16-17.
21. У чеканні театру: Антологія молоді драматургії. – К., 1998.
22. Шелингер Т.Н. Нетрадиционно-выделяемые коммуникативные единицы современного английского языка: Автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.02.04 / ЛГУ им. А.А. Жданова. – Л., 1986.
23. Adams J.K. Pragmatics and fiction. – Amsterdam, 1985.
24. Anthology of American Literature. – Vol.: Colonial Through Romantic / General Ed.: G. Mc. Michael. – N.Y., 1986. – P. 1891-1910.
25. Grice H.P. Logic and conversation // Syntax and semantics. – N.Y., 1975. – Vol. 3. – P.41-58.
26. King S. The Stand. – N.Y.: A Signet Book, 1980.
27. Pragmatics and stylistics / Ed. by J. Renkema, W. van Peer. – Louvain, 1984.
28. The taming of the text: Explorations in language, literature and culture / Ed. by W. van Peer. – L.; N.Y., 1988.
29. The Field: The country Gentleman's Newspaper. – London, 1882. – January 14. – P. 53-56.
30. Enkvist N.E. Text and discourse: Linguistics, rhetoric and stylistics // Discourse and literature: New approaches to the analysis of lit. genres. – Amsterdam, 1985. – P.11-38.
31. Hoffmann L. Intercultural writing: A pragmatic analysis of style // The taming of the text: Explorations in language, literature and culture / Ed. by W. van Peer. – L.; N.Y., 1988. – P.152-175.
32. Darwin Ch. The Voyage of the Beagle // The Harvard Classics. – Vol. 29. – N.Y., 1909.
33. Cockerham W.C. Medical Sociology. – New Jersey, 1989. – P.1-51.
34. Thomson W. (Lord Kelvin). The Tides // The Harvard Classics. – Vol.30: Scientific Papers. Physics, Chemistry, Astronomy, Geology. – N.Y., 1910. – P.287-308.

35. Masterpieces of the Drama / Composed by A. W. Allison, A. J. Carr, A. M. Eastman. – N. Y., 1986.
36. The 1998 Edmund S. Muskie And Freedom Support Act Graduate Fellowship Programs: Information Packet. – The United States Information Agency, 1997. – 7p.

АННОТАЦИЯ

Данная статья посвящена сравнительному анализу основных тенденций современной коммуникации на английском и украинском языках с учетом функционально-стилистических особенностей исследуемого материала. Особое внимание уделяется динамике использования высказываний, реализующих речевые акты разных типов в течение последних двух веков.

Доклад был заслушан на Международной научно-практической конференции «Проблемы общей, германской, романской и славянской стилистики» (19-20 мая 2003 г., Горловка).

SUMMARY

This article deals with the comparative analysis of modern communication tendencies in English and Ukrainian with regard to functional-stylistic peculiarities of the texts under consideration. Much prominence is given to the dynamic use of utterances that realize different types of speech acts during the last two centuries.

The report was made at the scientific-practical conference “The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics” (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

С.А. Матвеева
(Луганск)

УДК 81'373.46

ВХОЖДЕНИЕ ТЕРМИНА «СПАМ» В СИСТЕМУ РУССКОГО ЯЗЫКА

Тот, кто попробовал однажды *поспамить*, решится *наспамить* и во второй раз, а там не остановится и будет продолжать свое черное *спамское* дело, пока не *заспамит* все окружающее пространство и не *доспамится*, оказавшись, в свою очередь, жестоко *отспамлен* сообществом, выведенным из себя столь беспардонным *спамством*...[*]

Последние десятилетия ознаменовались всплеском в развитии компьютерной техники и смежных с ней областей знаний, что, безусловно, нашло отражение в закономерных преобразованиях и изменениях в современном языке, тем более что исследованию функциональной разновидности литературного языка, обслуживающей профессиональное общение, всегда уделялось большое внимание в лингвистической науке.

Интернет – глобальная компьютерная информационная сеть, ставшая в последнее время одним из очень важных и значительных факторов развития общественной, социальной, культурной, политической жизни общества. Необыкновенно широкое распространение культуры Интернета, проникновение ее во все сферы жизни требует изучения и понимания этого феномена в различных его проявлениях.

Существует целый ряд терминов Интернета, с которыми в сети знакомится каждый новичок, сделав лишь первые виртуальные шаги. «Спам» – слово, которое каждый узнает одним из первых. Данный термин является одним из самых распространенных в Интернете и, безусловно, входит в группу так называемых интернетизмов. Этот термин прошел долгий путь в английском языке, а в последнее время успешно адаптируется и в русском, служа основой для образования новых, деривационно связанных с ним лексем, а также входя в различные словосочетания.

Первоначально номинативный знак SPAM был создан в 1937 году американской корпорацией Hormel Foods в качестве названия

производимого ею консервированного мяса. Именно в этом значении слово SPAM и зафиксировано некоторыми словарями [**]. Данное торговое название является словом-гибридом, образованным путем определенного соединения двух слов – *spiced ham* (в буквальном переводе – ветчина со специями). В связи со сказанным выше следует отметить, что XX век в целом характеризуется всплеском пополнения словарного состава многих языков, и особенно подязыков (функциональных языковых разновидностей, закрепленных за теми или иными социально-коммуникативными сферами) лексическими единицами, образованными путем аббревиации, что явилось одним из следствий научно-технического прогресса. Известно, например, что в начале 1930-х годов в США наблюдается скачок в развитии промышленности, бизнеса и примерно в это же время приходит мода на использование лексико-графических сокращений для обозначения как названий появляющихся фирм, корпораций, компаний, продуктов, ими выпускаемых, так и новых явлений действительности в целом. Первоначальное название мясного продукта, выпускаемого корпорацией *Normel Foods*, выглядело как *Normel Spiced Ham*. Однако, большая конкуренция заставила производителей искать и более броские и запоминающиеся названия для своей продукции. К такого рода номинациям относится и слово «SPAM», созданное «вставочным», или «телескопическим» способом словообразования [1, с.273] (производное слово образовано сложением начала первого слова и конца второго).

Продукт, носящий название SPAM, становится очень популярным во время второй мировой войны. В 1940 году появляется первая «песенная» реклама этого продукта. Далее, в процессе развития на основе первичного значения слова («мясной продукт») терминологического значения, функционирующего в Интернете, «спам» «делает остановку» в скетче [***] знаменитой американской комик-группы *Monty Python Flying Circus*, который появился в 1970 году на канале BBC [****]. Действия этого скетча происходят в кафе, в меню которого представлены следующие блюда: «яйца, бекон и spam», «яйца, бекон, колбаса и spam», «spam, бекон, колбаса и spam», «spam, яйца, spam, spam, бекон и spam» и т.д. В соответствии с требованиями скетчевого оформления и для придания ситуации большего колорита, викинги, сидящие за одним из столиков, периодически поют песню, восхваляющую spam: «Спам, спам, спам, спам! Восхитительный спам! Замечательный спам!». Посетителям, которые в течение развития действия скетча пытаются сделать заказ, так это и не удается, поскольку, с одной стороны, им мешает бесконечная песня викингов, а с другой, в меню не оказывается ни одного блюда без спама.

Интересно более подробно остановиться на жанрово-стилистических особенностях такой текстовой формы как скетч.

Скетч – «(англ. sketch «эскиз, зарисовка») – *театр.*, короткое представление легкого, шуточного содержания, построенное главным образом на внешних сценических положениях» [2, с.466]. Совершенно очевидно, что суть скетчей, которые на современном этапе чаще жанрово и композиционно оформлены как короткие эстрадные пьесы, сводится, прежде всего, к комическому, шутовскому дискурсивному обыгрыванию явлений.

Таким образом, обыгрывание слова «спам» в несколько ином для его основного (первичного) лексического значения контексте направляет семантическое развитие слова по линии приобретения дополнительных содержательных компонентов, т.е. расширяет семантический объем слова, в данном случае обогащая лексическое значение семами избыточности, нежелательности, чрезмерной навязчивости, надоедливости – иначе говоря, формирует совершенно очевидный оценочный элемент отрицательного свойства, а между усиливающимся крещендо викингов, забивающим общение других людей, и обилием коммерческой рекламы в Интернете, мешающей нормальному общению, проводится вполне четкая аналогия.

В качестве обозначения в Интернете рекламы особого рода – навязчивой, раздражающей адресата – термин «спам» стал употребляться несколько лет назад, отразив скачок в коммерциализации сети. В то время рекламные компании начали публиковать в новостных конференциях объявления, не относящиеся к теме обсуждения или общей направленности данной конференции. Через некоторое время рекламодатели идут еще дальше и начинают предлагать рекламу своих товаров и услуг путем рассылки электронных писем множеству адресатов, для которых получаемые сообщения, как правило, являются нежелательными, а информация, содержащаяся в них, чаще всего не только бесполезной, но и вызывающей негативные реакции (раздражение и под.). Применительно к поисковым системам в качестве спама появляются искусственные приемы повышения популярности и приоритета сайта в результате поиска, т.е. самопроизвольное открытие новых окон браузера, насильственное перенаправление пользователя на другие сайты, добавление на страницу популярных ключевых слов, набранных «невидимым» шрифтом.

Анализируя основную гипотезу о происхождении термина «спам», можно прийти к выводу о том, что данный термин приобрел свое новое значение в результате обращения к традиционному способу образования терминов – переносу названия общеупотребительного понятия на специальное по сходству признаков, т.е., в данном случае, путем метафоризации. В рассматриваемом примере основанием для сравнения послужил акцент на признаках навязывания, нежелательности, избыточности; в то же время прямая отсылка к

термину сравнения, имплицитного прямым значением метафоризируемого слова, явно не выражена.

Таким образом, постепенные трансформации значения слова «спам», обусловленные взаимодействием с контекстуальным окружением, в определенный момент привели к качественным сдвигам, выразившимся в возникновении у слова еще одного – неизвестного ранее – значения – «*рассылка какого-либо сообщения (чаще всего рекламного или коммерческого содержания) множеству адресатов, для которых данное сообщение нежелательно, или во множество списков и групп новостей, тематика которых не соответствует содержанию сообщения*» [3].

Следует отметить, что бытуют и другие, на наш взгляд, менее обоснованные версии этимологии данного интернетизма. Одна из них основана на собственно свойствах реалии, которую слово обозначает в своем первоначальном значении: качество мясной продукции SPAM является таковым, что при бросании этого мяса в стену большая часть его отскакивает и лишь незначительная прилипает [*****]. Данное явление послужило «толчком» для аналогии с коммерческим спамом, который по большей части уничтожается и лишь небольшая его часть получает обратную реакцию.

Графический образ данного слова существует в нескольких вариантах: СПАМ, Спам, спам. Принимая во внимание способ образования данного слова (телескопическое слияние), приходим к выводу, что возникшее наименование не требует написания с прописной буквы (напр., *моторизованный* + *отель* = *мотель*, *smoke* + *fog* = *смог* и т.д.).

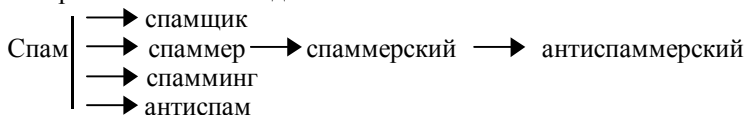
Необходимо отметить, что в Интернете зафиксировано и мнение о том, что слово «спам» является *акронимом* – «*словом, идентификатором или сокращением, получаемым чаще всего из начальных букв или частей других слов*» [4, с.13]. Однако, рассмотренный выше характер этимологии слова «спам» совершенно очевидно, на наш взгляд, обосновывает иной способ образования данного термина. Что же касается квалификации номинации «спам» как акронима, то она возможна, если учитывать вторичность рассматриваемого явления, и может быть истолкована как попытка «расшифровать» слово с акцентом на особенностях его лексического значения и, прежде всего, экспрессивных оттенках: SPAM – *Stupid Persons Advertisement Mess*.

Как было сказано выше, слово «спам» образовалось путем усечения английских слов *spiced* и *ham*. SPAM стало фирменным названием продукта, производимого корпорацией Hormel Foods. После длительной борьбы означенной фирмы за чистоту использования фирменного названия своего продукта стало очевидным, что данная

соответствующей реалии номинация настолько глубоко проникла во все другие языки, а также распространилась в среде пользователей Интернета, что будет довольно сложно – практически невозможно – заставить коммуникантов из этих весьма отдаленных друг от друга сфер общения употреблять при обозначении данного явления какое-либо иное слово. В связи с этим и было принято решение о возможности различать название мясного продукта и сетевой рекламы графически: фирменное название обозначается только прописными буквами (*SPAM*), а рекламные сообщения – строчными (*спам*) [*****].

Приведенные омографы различаются и морфологически, а именно, частеречной принадлежностью: в значении фирменного названия слово «*SPAM*» является именем прилагательным, за которым, по настоянию владельцев торговой марки, всегда должно следовать имя существительное, например: *SPAM meat*, *SPAM merchandise*, *SPAM shop*, в то время как термин «*спам*», имеющий значение незатребованной электронной коммерческой рекламы, является именем существительным, причем, и в английском, и в русском языках: *to send spam*, *computer spam*, *commercial spam*; *рассылка спама*, *заниматься спамом*, *борьба со спамом*.

Адаптируясь в русском языке в соответствии с его законами и правилами (фонетическими, лексическими, синтаксическими, стилистическими и др.), «*спам*» уже образовал разветвленное словообразовательное гнездо:



Некоторые из производных слов уже зафиксированы словарями, причем их толкование и лингвистическая характеристика выделены в отдельные словарные статьи. Например, «*спамминг – непрошенная рассылка большого числа одинаковых посланий по электронной почте для организации дешевой рекламной кампании, пирамид, предвыборной агитации или других целей*» [5, с.454].

Еще одним ярким доказательством постепенной, но очень уверенной адаптации термина «*спам*» в русском языке и развития системных отношений термина с другими единицами внутри своего семантического поля следует считать вхождение данного наименования и его производных в синонимические и антонимические ряды. Так, еще не будучи зарегистрированными словарями русского языка, слова «*спаммер*» и «*спамщик*» уже сформировали синонимическую пару со значением «*создатель и распространитель коммерческой рекламы, рассылаемой по электронной почте*». Что же касается антонимических проявлений у термина «*спам*», то в Интернете уже

достаточно давно употребляется слово данного корня (*антиспам*) и производные от него с антонимической приставкой *анти-*: данная приставка, добавляющая к семантическому объему элемент отрицания, используется в номинативных единицах, обозначающих все то, что может противостоять и предотвращать *спам*, например, *антиспаммерская программа*, *антиспаммерская политика* и т.д.

Изложенные наблюдения, как представляется, свидетельствуют о том, что слово «*спам*», уже достаточно долго и активно используемое в Интернете в качестве названия специального понятия компьютерной области, основанное на дефиниции данного понятия, на настоящем этапе имеет право быть признанным полноценным термином Интернета, что, среди прочего, отражают факты зафиксированности данного понятия словарями русского языка [*****].

ПРИМЕЧАНИЯ

* Неакадемический словарь языкового уплотнения. Справочная служба русского языка. URL <http://www.rusyaz.ru/is/ns>.

** «Spam – «Спам» (консервированный колбасный фарш; фирменное название)» (Новый большой англо-русский словарь / Апресян Ю.Д., Медникова Э.М., Петрова А.В. и др. – М., 1994. – Т.3. – С.310). «Spam 1) консервированный колбасный фарш (обычно свиной; запатентованное название); 2) *расш.* любое консервированное мясо» (ABBYU Lingvo 8.0 Система электронных словарей, 2002. URL <http://www.abbyu.com>).

*** «Скетч – короткая эстрадная пьеса шуточного содержания» (Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. Т.Ф. Ефремова. – М., 2000. URL <http://www.gramota.ru>).

**** Полный текст скетча см. на URL <http://www.montypython.net/scripts/spam.php>.

***** Данная версия приводится Дэвидом Вилтоном в его словаре «Wilton's Word & Phrase Origins» (URL <http://www.wordorigins.org>).

***** См. Proper Trademark Use Guidelines. URL http://www.spam.com/hp/hp_lg.htm.

***** См. Нехаев С.А., Кривошеин Н.В., Андреев И.Л., Яскевич Я.С. Словарь прикладной интернетики. URL <http://www.iis.ru/glossary>; Пройдаков Э.М., Теплицкий Л.А. Англо-русский толковый словарь по вычислительной технике, Интернету и программированию. – М., 2002. – С.454; Толковый словарь сетевых терминов и аббревиатур. Официальное издание Cisco Systems, Inc. – М., 2002. – С.298. и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Земская Е.А. Современный русский язык. Словообразование. – М., 1973.
2. Надель-Червинская М.А., Червинский П.П. Толковый словарь иностранных слов. Общеупотребительная лексика. – Ростов-на-Дону, 1995.
3. Нехаев С.А., Кривошеин Н.В., Андреев И.Л., Яскевич Я.С. Словарь прикладной интернететики. URL <http://www.iis.ru/glossary>.
4. Пройдаков Э.М., Теплицкий Л.А. Англо-русский толковый словарь по вычислительной технике, Интернету и программированию. – М., 2002.
5. Пройдаков Э.М., Теплицкий Л.А. Англо-русский толковый словарь по вычислительной технике, Интернету и программированию. – М., 2002.

АНОТАЦІЯ

У статті на прикладі функціонування інтернетизму “спам” простежується процес формування термінофонду Інтернет-культури, котрий (процес) значно активізувався в російській мові в останній час. Приклад, який аналізується, можна вважати типовим, тому що в російській мові поповнення фонду, що названий, у значній мірі здійснюється за рахунок запозичень перш за все з англійської мови.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики» (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

The process of generatin of Internet culture terminology which has intensified lately in the Russian language is tracing on the example of functions of the internetism “spam” in the culture. The analysed example can be considered to be typical as forming of the above-mentioned terminology in the Russian language results first of all from English loans.

The report was made at the scientific-practical conference “The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics” (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

О.В. Ночовка
(Горловка)

УДК 811.161.1:81'373

К ПРОБЛЕМЕ КЛАССИФИКАЦИИ ТАВТОЛОГИЧЕСКИХ СЛОВСОЧЕТАНИЙ

Тавтологические соединения, устойчивые тавтологические словосочетания и комплексы рассматриваются в связи с освещением фразеологического материала. О фразеологической тавтологии писали А.Г. Ломов, А.М. Бушуй, Г.Я. Солганик. Вопросом о статусе тавтологических конструкций в языке и их связи с фразеологическими единицами занималась Н.Г. Гольцова (Самойлова). О тавтологических фразеологизмах размышляли В.М. Мокиенко и Л.И. Ройзензон. Тавтологические обороты в общей системе фразеологических рассматривались С.Г. Талышкиной и А.П. Мордвилко. Е.Н. Шестакова изучала устойчивые тавтологические словосочетания как один из видов диалектной фразеологии.

Большинство лингвистов (но не все) считает, что все тавтологические соединения принадлежат к фразеологическим единицам. Утверждается, что и тавтологические образования, и фразеологические единицы обладают рядом сходных признаков. Это: 1) воспроизводимость; 2) устойчивость; 3) цельность номинации; 4) определённое лексико-синтаксическое окружение; 5) общеупотребительность. Однако следует иметь в виду, что тавтологические образования разнообразны. Поэтому кажется справедливым выделение Н.Г. Гольцовой двух групп тавтологических образований [2]. Первая группа представляет тавтологические единицы, которые, являясь, как и фразеологические единицы, индивидуальными образованиями, принадлежат фразеологии. К тавтологическим единицам первой группы Гольцова относит такие сочетания, как *мал мала меньше, сводить концы с концами, клин клином вышибать*. Они, по мнению исследовательницы, ничем не отличаются от фразеологизмов. Другую подгруппу составляют тавтологические единицы с повтором неполнозначных слов (*тут как тут, то так то так* и т.д.). У тавтологических единиц, в отличие от фразеологических, выделяют фонетические (*хочешь не хочешь – хошь не хошь*), грамматические (*валом валить – валом валит*), синтаксические (*хоть пруд пруди – пруд пруди*), словообразовательные (*ходуном ходить – ходором ходить*) варианты. Тавтологические единицы этих подгрупп обладают большей спаянностью, устойчивостью и меньшей вариантностью, хотя здесь встречаются случаи замены неполнозначных слов, например, *плечо в плечо, плечо о плечо, плечо к плечу, плечом к плечу* и т.д.

Вторая группа представлена относительно свободными тавтологическими соединениями, которые образуют различные типологические серии. Тавтологические соединения характеризуются лексико-грамматической вариантностью, «свободной лексической наполняемостью модели» [2, с.94], что способствует созданию типологических серий (*работать так работать, работа так работа*), основу которых составляет структурно-семантическая модель. Материал вполне подтверждает продуктивность изложенной классификации.

Занимаясь вопросом о фразеологизации как лингвистическом явлении, Л.И. Ройзензон и Ю.Ю. Авалиани указывали, что тавтология является распространённым видом фразеологических отношений [7], который используется, в основном, в устной разговорной и диалектной речи, а также в устном народном творчестве, отличительной чертой которого является высокая степень экспрессии и образности. В литературном языке, по мнению этих авторов, тавтологизмы имеют разговорную окраску.

Принято считать, что повторение слов одного корня или же целого словосочетания служит экспрессивным, поэтическим, стилистическим, а также семантическим целям. В последнем случае, по мнению Н.А. Янко-Триницкой, следует говорить о словосочетаниях, значение которых не выводимо из значения составляющих его слов, то есть о «синтаксических фразеологизмах» [12]. Имеются в виду выражения типа *есть музыка и музыка, пугало пугалом, болван болваном, всем книгам книга*.

Среди синтаксических фразеологизмов, по мнению Н.А. Янко-Триницкой, можно выделить две группы:

I. С рекурренцией (повторением) слова в различных формах.

1) **Им.п. ед. ч. + тв.п. ед. ч. или Сущ_(ед.ч.) + Сущ_(ед.ч.).** Эта модель имеет значение преувеличения признака, она содержит существительные – слова с эмоциональным или характеризующим, как правило, отрицательным значением, например, *чучело чучелом, дурак дураком, идиот идиотом, урод уродом* и т.д.

Хоть бы ты побрился или остригся что ли? **Пугало пугалом!**

(Марк Криницкий. Светозар Октябрёв).

[Сысоева] *опять не проронила ни слова и была туча тучей*
(Г.П. Данилевский. Чёрный год).

С положительным признаком:

Звенят овсы серёжками
Над милыми дорожками
И рожь волна волной.

(А. Прокофьев. Сад).

Следует отметить, что вопрос о том, относятся ли такие сочетания к сложным словам или же к словосочетаниям, остаётся открытым. Учитывая, что, с одной стороны, компоненты их не подвергаются изменению и не могут быть употреблены отдельно без искажения значения [1], и, с другой стороны, характеризуются наличием двух ударений и «лексической незамкнутостью ряда» [12], можно говорить о промежуточном характере этих конструкций. Н.Г. Гольцова относит подобные примеры к тавтологическим соединениям, в которых значение определяется общим значением модели, а также зависит от семантики полнозначного компонента. Тавтологические соединения «представляют собой единство мотивированного и немотивированного» [2, с.90]. Значение таких выражений, как *честь честию, чин чином* является немотивированным ('так, как надо').

Ты вошел, и не то чтобы как, а перекрестился, поклонился **честь честию ...**

(А. Чехов. Беспокойный гость).

Похоронив чин-чином старика, они вернулись в посёлок

(К. Седых. Даурия – пример А.П. Евгеньевой).

2) Им. п. ед. ч. + род. п. мн.ч. или Суш_{1(ед.ч.)} + Суш_{2(мн.ч.)}. Модель имеет значение высокой степени качества, например, *вопрос вопросов, начало начал, проблема проблем.*

Родительский дом – **начало начал**,

Ты в жизни моей надёжный причал (из песни).

3) Из (всех) + род.п. мн.ч. + им.п. ед. ч. или Из (всех) + Суш_{2(мн.ч.)} + Суш_{1(ед.ч.)}. Например, *из всех тем тема, из слуг слуга, из всех красавиц красавица* и т.д.

- Всем ты у меня хорош: и умён, и красавец, и из купцов купец, но не похож ты на настоящего человека!

(А. Чехов. На мельнице).

4) Всем + дат. п. мн.ч. + им.п. ед. ч. или Всем + Суш_{3(мн.ч.)} + Суш_{1(ед.ч.)}: *всем книгам книга, всем царям царь.*

5) Им.п. ед. ч. + над + тв.п. мн.ч. или Суш_{1(ед.ч.)} + над + Суш_{5(мн.ч.)}: *мудрец над мудрецами.*

6) Им.п. ед. ч. + на + предл. п. ед. ч. или Суш_{1(ед.ч.)} + на + Суш_{6(ед.ч.)}. Это модель со значением множественности, обилия, например, *чудак на чуде, мошенник на мошеннике* и т.д.

7) Инф. (-то) + (не) + личная форма глагола; здесь функция инфинитива – усиливать значение спрягаемой формы. Другими авторами замечено, что в модели возможно и употребление частицы **-то**, а также использование противительных союзов **а, но** [3].

Не скоро я оправилась
 Ни с кем не говорила я,
 А старика Савелия
 Я видеть не могла.
 Работать не работала...

(Н. Некрасов. Кому на Руси жить хорошо).

Вогнать-то вогнали, а выгнать – наука ихняя не дошла....
 (А. Чехов. Симулянты).

Полюбить мы не полюбим,
 Поцелуй произведём,
 Целуй, девица, в уста,
 Чтобы рожь была густа
 (Народная песня).

II. Тавтологизмы с рекурренцией одной и той же формы слова:

1) **Им.п. + сравнит. союз как + им.п. или Сущ_{1(ед.ч.)} + как + Сущ_{1(ед.ч.)}** со значением ординарности, например, *человек как человек, ребёнок как ребёнок, работа как работа* и т.д. В них возможно изменение только форм числа именного компонента. Сказуемое подчёркивает основное значение того, что выражено подлежащим, «его типического соответствия сущности обозначаемого предмета» [10].

2) **Им. п. + есть + Им. п. или Сущ_{1(ед.ч.)или(мн.ч.)} + есть + Сущ_{1(ед.ч.)или(мн.ч.)}**
 Например, *женщина есть женщина, дети есть дети, мать есть мать* и т.д.

Война есть война – сегодня они нас, завтра мы их!
 (Ю. Бондарев. Горячий снег) [3].

Г.Н. Эйхбаум об этом типе тавтологий писала так: «Введение аргументирующих тавтологий в текст обычно отражает обобщение, подведение некоторого частного случая под общую норму... устраняя через приём обобщения непосредственное упоминание о себе/ адресате на участке текста с экспонентно тавтологическим предложением, говорящий строит косвенное высказывание с отстранением» [11]. И далее: «Объяснительно-аргументирующие функции обсуждаемых структур с экспонентной тавтологией в позициях субъекта и предиката не исчерпывают... их функциональных потенций, но наиболее типичны для них вследствие наличия в них фрейма предикации...» [11, с.39]. Франсуа Растье называет такие тавтологии атрибутивными и отмечает, что повторяющиеся высказывания

одинаковы только в плане выражения: двум употреблением соотноствуют два значения [6].

3) **Есть + им.п. + и + им.п. или Есть + Сущ_{1(ед.ч.) или (мн.ч.)} + и + Сущ_{1(ед.ч.) или (мн.ч.)}** ед.ч.) или (мн.ч.) со значением «предмет предмету рознь». Например, *есть музыка и музыка, есть дети и дети* и т.д.

- Новая манера, - сказала она, - они все избрали эту манеру. Они забросили чепцы за мельницы. Но **есть манера и манера**, как их забросить?

(Л. Толстой. Анна Каренина) [8].

Эта модель восходит к французскому выражению *fagot et fagot* (вязанка и вязанка) из комедии Мольера со значением 'то, да не то' [8]. У Растье эти тавтологии носят название дизъюнктивных. По Растье, «... языковые тавтологии через рекуррентность той же синтагмы не существуют для семантики в строгом смысле..., существуют только синтагмы с сильной изотопией. Короче говоря, языковые тавтологии перестают быть странными высказываниями» [6, с. 159]

4)

а) **Сущ_{1(ед.ч.)} + так + Сущ_{1(ед.ч.)}**, например, *танец так танец, суд так суд*.

Вот уж танец так танец [2].

б) **Инфинитив + так + инфинитив**, например, *работать так работать, летать так летать, стрелять так стрелять* и т.д.

Падать, так уж падать как следует, вчасос!

(А. Чехов. Старость).

- Эй, ваше благородие! **Ехать, так ехать**, а коли не ехать, так и не тово...

(А. Чехов. Ведьма).

Очень продуктивными также являются тавтологизмы, в которых соединения разных падежных форм существительного не обозначают предметность и употребляются с адвербиальным значением. Поэтому дополнительно можно выделить такие типы наречных образований:

1) **Сущ₁ + от (ото) + Сущ₂**, например, *день ото дня, час от часу* и т.д.

2) **Сущ₁ + в + Сущ₂**, например, *слово в слово, точь-в-точь*.

Повторите, мне, маменька, всё, что она вам сказала; только, прошу вас, **слово в слово**, не изменяйте и не прибавляйте ничего

(Н. Островский. Богатые невесты).

3) **Сущ₁ + за + Сущ₂**, например, *слово за слово, шаг за шаг, нога за ногу*.

Слово за слово... знаешь ведь наших!

(А. Чехов. В номерах).

Они лениво, **нога за ногу**, плетутся вдоль забора и громко разговаривают о чем-то

(А. Чехов. Аптекарьша).

4) **Сущ₁ + за + Сущ₂**, например, *день за днём, час за часом, раз за разом. Маслова, не переставая плакать, жадно стала **раз за разом** втягивать в себя и выпускать табачный дым*

(Л. Толстой. Воскресение).

5) **Сущ₁ + о + Сущ₂**, например, *бок о бок, плечо о плечо* и т.д.

Меня любили, счастье было близко и, казалось, жило со мной **плечо о плечо...**

(А. Чехов. Рассказ госпожи NN).

6) **С(со) + Сущ₂ + на + Сущ₄**, например, *с **глазу на глаз**, с **часу на час**, со дня на день*.

***С ноги на ногу** переминается, с **корки на корку** перебивается*

(В.И. Даль. Пословицы русского народа).

Денис переминается **с ноги на ногу**, глядит на стол с зелёным сукном и усиленно мигает глазами, словно видит перед собой не сукно, а солнце

(А. Чехов. Злоумышленник).

А какая-то плюгавая фигура в цилиндре, с давно не бритой рожей, долго переминалась около меня **с ноги на ногу**, потом повернулась ко мне со словами:

Знаете, кто эта дама, что идет по тому берегу?

(А. Чехов. Пассажир I класса).

Катя, **с минуты на минуту** ожидающая прихода матери, встает и убегает

(А. Чехов. Талант).

*Вся семья Королевых, с **часу на час** поджидавшая своего Володю, **бросилась к окнам***

(А. Чехов. Мальчики).

7) **Сущ₂ + к + Сущ₃**, например, *носом к носу, лицом к лицу.*

*Спускаясь с лестницы, ... я на одном повороте, **нос к носу**, столкнулся с какой-то маленькой фигурой*

(Н. Лесков. Островитяне).

Центральное место среди фразеологических оборотов отводится глагольным, среди которых выделяются тавтологические обороты типа *пир пировать, шутки шутить, игру играть, ночь ночевать*.

Ну, говорю, со мной не **шути шуток**, а то дело, брат, плохо

(А. Чехов. Унтер Пришибеев).

Дадут повенешную мне вековешную,

Мне **век вековать**, одну думу думать,

Одну думу думать, тёмну **ночь ночевать**

(Народная песня).

Очевидно, можно в основном согласиться с получившим распространение мнением о том, что тавтологические сочетания этого типа почти исчезли в современном литературном языке и употребляются с целью стилизации под разговорный язык. С.Г. Талышкина называет такие выражения описательными. «Некоторые из них, – отмечает исследовательница, – выражают ту же самую мысль, как и простые глаголы, впрочем, придавая ей новый оттенок, потому что в языке каждая форма имеет собственный свой смысл» [9]. Наряду с ними употребляются такие тавтологические обороты, «у которых глагольный компонент сопровождается однокоренным именным или обстоятельственным компонентом» [5]. Примеры типа *бежать бегом, видать виды, есть поедом, ждать-пождать, сиднем сидеть, ходуном ходить, валом валить, пруд пруди* и др. подчёркивают народнопоэтическую окраску речи.

И царица у окна

Села ждать его одна.

Ждѣт-пождѣт с утра до ночи...

(А.С. Пушкин. Сказка о мёртвой царевне и семи богатырях) [5].

Сила! Одно слово скажет, бывало, и театр **ходором ходит**

(А. Чехов. Живая хронология).

Извозчиков, сами знаете, **хоть пруд пруди**, сено дорогое, а седок пустяковый, норовит все на конке проехать

(А. Чехов. Кухарка женится).

Пристаёт! – продолжал Ляпунов, сердито фыркая. – Пользуется своим положением большого человека и всех **поедом ест**.

(А. Чехов. Учитель).

Такие тавтологические фразеологизмы, как *ходить ходуном, бегом бежать, рёвом реветь, мором морить* созданы по одной тавтологической модели, в пределах которой «тавтологичность усиливает экспрессию исходного глагола» [4].

Рѣвмя ревьѣт злополучный пастух

За лесом кто-то ругается вслух

(Н. Некрасов. Псовая охота – пример А.П. Евгеньевой).

Дядя ломал дверь усердно и успешно, она **ходуном ходила**, готовая соскочить с верхней петли

(М. Горький. Детство).

Во всех подобных случаях фразеологизации способствует смысловое единство компонентов, и как следствие усиления общего значения возникает ярко выраженная эмоционально-стилистическая окраска.

В заключении отметим: представленная классификация тавтологических словосочетаний обладает значительным «рабочим» потенциалом, однако, очевидно, в целом нельзя считать, что она может

претендовать на статус универсальной. Поиски в данном направлении должны быть продолжены.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галенко Н.Г. Из наблюдения над удвоением корней, основ и слов // Вопросы языкознания. Кн. 1. – Львов, 1955. – С.42-55.
2. Гольцова Н.Г. Вариантность и синонимия тавтологических образований в современном русском языке // Слово и словосочетания как компоненты структуры предложения. – 1978. – Вып.12. – С.88-98.
3. Лисоченко Л.В. Связанные конструкции с лексическими повторами в русском языке: Автореф. дис. ... к. филол. н. – Ростов-на-Дону, 1972.
4. Мокиенко В.М. Славянская фразеология. – М., 1989.
5. Мордвилко А.П. Очерки по русской фразеологии (именные и глагольные фразеологические обороты). – М., 1964.
6. Растье Ф. Интерпретирующая семантика. – Н/Новгород, 2001.
7. Ройзензон Л.И, Авалиани Ю.Ю. Заметки по теории фразеологии // Труды Узбекского госуд. ун-та. – Самарканд, 1959. – Вып.95. – С.11-17.
8. Солганик Г.Я. Фразеологические модели в современном русском языке // Русский язык в школе. – 1976. – №5. – С.73-78.
9. Талышкина С.Г. Тавтологические фраземы и их стилистическое использование // Актуальные вопросы фразеологии. – Самарканд, 1971. – Вып.2. – С.85-87.
10. Тулина Т.А. Типы предложений с тавтологией главных членов в русском языке // Исследования по современному русскому языку. – МГУ, 1970. – С.241-256.
11. Эйхбаум Г.Н. Экспонентная и содержательная тавтология в коммуникативно-речевом аспекте // Языковое общение и его единицы. – Калинин, 1986. – С.28-39.
12. Янко-Триницкая Н.А. Синтаксические фразеологизмы с лексическими повторами // Русский язык в школе. – 1967. – №2. – С.87-93.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена вивченню проблеми класифікації тавтологізмів в світлі їх фразеологізації. Тавтологія є одним з найпродуктивніших фразеологічних зв'язків. В статті розглядаються різні моделі тавтологічних одиниць та вільних тавтологічних сполучень, що утворюють різні типологічні серії. Розглядаються також тавтологічні дієслівні звороти.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики» (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

This article is devoted to the study of tautological units as far as their classification in connection with the process of ideomatization is concerned. Tautology is considered to be one of the most productive types of phraseological connections. Different models of tautological units and free tautological combinations that make up different typological ranges are highlighted in the article. Tautological verb patterns are also made prominent.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

*И.В. Школенко
(Черкассы)*

УДК 801.73 + 801.82 = 111

МЕТАФОРА И /ИЛИ АНАЛОГИЯ? (АНАЛИЗ СОВРЕМЕННЫХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ)

Целью данного исследования является анализ роли аналогии в создании метафоры в свете основных положений современных теоретических концепций. В процессе исследования рассматриваются следующие темы: 1) понятие аналогии; 2) аналогия в мышлении; 3) аналогия в языке; 4) аналогия в метонимии и метафоре; 5) «модели» метафор; 6) аналогия в теории концептуальной интеграции.

Понятие аналогии.

Существует несколько определений понятия *аналогия*, разработанных в русле риторики, логики, философии, психологии. В логике и риторике «аналогия» определяется так: А относится к В так же как С относится к D. Первая пара называется темой, а вторая – форой; фора более известна чем тема, она (фора) обязана объяснять тему [2]. Философия рассматривает аналогию (от греч. «соответствие, сходство») как сходство предметов (явлений, процессов и т.д.) в каких-либо свойствах. При умозаключении по аналогии знание, полученное из рассмотрения какого-либо объекта («модели»), переносится на другой менее

изученный и менее доступный для мышления (менее наглядный) в каком-либо смысле объект [5, с.24]. В психологии аналогия – это сходство между объектами в некотором отношении, а в основе рассуждения по аналогии лежат образование и актуализация ассоциаций [3].

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 основываются на «смежности» в самом широком смысле слова. Таким образом, система предполагает отношения смежности между ее элементами. 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. отношений отношений [6, с.1]. Так, метаотношения, включающие отношения смежности и подобия, можно представить в виде следующей схемы (схема 1) [6, с.1]:

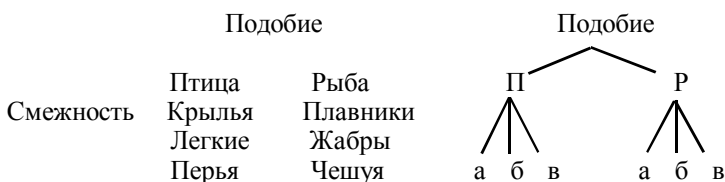


Схема 1. Отношения аналогии внутри системы

Таким образом, устанавливается аналогия между крыльями, легкими, перьями птицы с одной стороны и плавниками, жабрами, чешуей рыбы, с другой. Отношения между частями этих комплексов основывается на соответствующей функции, т.е. крылья, легкие, перья выполняют те же функции, что и плавники, жабры, чешуя [6, с.1].

Аналогия рассматривается как некая «модель» отношений – единый «образец», согласно которому устанавливается смежность и подобие между элементами системы любого уровня, имеющими или не имеющими основания во внешнем мире. Так как аналогия статична и динамична одновременно, в своей первой функции она представляет собой силу, служащую для сохранения системы, во второй – для производства новых знаний [6, с.3]. Динамичность, присущая аналогии, подразумевает «движение», т.е. понимание, что некая структура Х, общая и для прототипического примера А и для периферийного примера В, позволяет совершить переход от А к В [6, с.4].

Аналогія в мисленні.

Восприятие мира по аналогии – это генетически врожденная способность каждого человека [2]. Выделение элементов, объединение их в системы, установление между ними отношений смежности и подобия – это свойства сознания человека, адаптирующего к себе мир и адаптирующегося к миру. С другой стороны, отношения аналогии «навязываемые» человеком миру, в значительной мере обусловлены реально существующими отношениями. Крылья, легкие, перья у птицы, как и плавники, жабры и чешуя у рыбы существуют реально, но только в сознании человека они связываются отношениями смежности (как части организма) и подобия (по выполняемой функции). Таким образом, аналогия, устанавливаемая в мышлении, имеет реально существующее, онтологическое основание. Аристотель считал такую аналогию особенно важной для мышления, так как она становится основой для классификации и дифференциации вещей, носящих одно родовое имя, и может использоваться во всех научных сферах – от физики до этики [7, с.3].

Однако мышление человека способно устанавливать аналогии не только по реально существующим образцам, но и на основании образования и актуализации ассоциаций, создавая не существующие в действительности понятия. Примером такой аналогии может служить понятие «русалка» – женщина с рыбьим хвостом. Этот образ создан по аналогии: человек передвигается с помощью ног, рыба – хвоста. Явление «агглютинации» конечностей человека и рыбы в человеческом сознании привело к созданию мифического существа.

Аналогия в языке.

Проблема роли аналогии в языке восходит еще к известному древнегреческому спору «аналогистов» и «аномалистов» о том, что доминирует в языке – аналогия или аномалия. Сторонники концепции «языка по аналогии» утверждали, что в языке действуют определенные правила, своеобразные «анalogии-образцы», которые и делают язык гармоничной системой. Критикуя эту точку зрения, сторонники теории аномалии в языке подчеркивали, что в нем гораздо больше исключений, чем правил, и нет смысла говорить о каких-либо образцах. Золотая середина представлена в трудах александрийских грамматиков: язык есть система, где господствует аналогия, но где есть место и для исключений из правил [4]. В 19 веке В. фон Гумбольдт поддерживает теорию «аналогистов», замечая, что в языке все покоится на аналогии. Эта же мысль звучит и в работах Э. Сепира, считающего, что все новые слова и предложения «постоянно создаются по аналогии со старыми» [8, с.37]. Свою теорию он подтверждает примерами предложений, «построенных по одной и той же схеме» и «отличающихся только материальным наполнением» (см. схему 2) [6, с.4]:

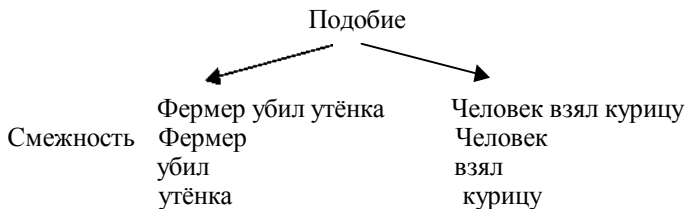


Схема 2. Действие аналогии на уровне синтаксиса

Анализируемые предложения аналогичны тем, что имеют структуру SVO.

Отношения аналогии действуют не только в синтаксисе, но и в фонетике [8] (см. схему 3).

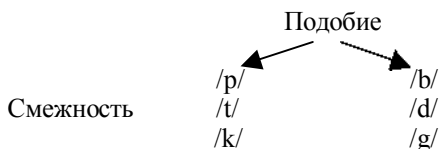


Схема 3. Действие аналогии на уровне фонетики

Фонологическая система английского языка, например, основывается на аналогии, где /p/ : /t/ : /k/ и /b/ : /d/ : /g/ соединены отношениями смежности внутри групп, и отношениями подобия между группами.

Отношения аналогии проявляются не только в фонетике и синтаксисе, но и в семантике языка, так как все семантические изменения происходят не хаотично, а по определенному образцу. Регулярно повторяющиеся образцы образуют так называемые «модели» семантических изменений. Наиболее известными семантическими изменениями являются метафора и метонимия.

Аналогия в метонимии и метафоре.

Когнитивная семантика [10] трактует метонимию как концептуальное расширение, происходящее в границах **единой концептосферы**, или домена (conceptual domain) и приводящее к референтному сдвигу. *Концептосфера*, по отношению к которой устанавливается значение языковой единицы, есть область знаний, ограниченная от других областей знаний [11, с.488]. Концептуальное расширение происходит по определенным регулярным образцам – моделям метонимических изменений. Например: сосуд → содержимое: класс «помещение» → «ученики»; материал → изделие из материала:

серебро «металл» → «посуда»; автор → произведение автора; Шекспир «поэт» → «стихи»; деятель + инструмент → результат: кисть Пикассо «кисть» → «картина»; часть → целое: сороконожка «сорок ног» → «насекомое»; целое → часть: армия «армия» → «солдат».

Для того, чтобы определить место аналогии в образовании метафоры, необходимо отметить, что само понятие аналогии варьируется в рамках разных концепций.

Сравнительно-сопоставительная теория, берущая своё начало в трудах Аристотеля, определяет метафору как сокращенное сравнение двух или более объектов на основе их сходства, или аналогии [7, с.4]. Таким образом, в русле этой теории, понятие аналогии отождествляется с понятием сходства, основой которого выступает общность устанавливаемых в акте уподобления признаков объектов. Аналогия, понимаемая как сходство, сводит процесс метафоризации до единичных творческих актов образования метафоры. Сторонники этой концепции признают только метафору в языке, которая создается по воле творца-индивида, каждый раз уникальна и не следует никаким образцам [12, с.388–390].

Теория концептуальной метафоры, трактующая метафору в языке как результат процесса, разворачивающегося на мыслительном уровне, позволяет рассматривать её как явление, формируемое в мышлении благодаря его способности устанавливать аналогии между гетерогенными сущностями различной природы [1, с.368]. В основании метафоры лежит аналогическое рассуждение – глубинный мыслительный процесс, заключающийся в многочисленных трансформациях инвариантности [13, с.57]. Аналогия обеспечивает системность осмысливания одного понятия в терминах другого, создавая из регулярно повторяющихся образцов «модели» метафор.

И. Итконен определяет метафору как «аналогию с ограничениями», акцентируя тот факт, что для того, чтобы аналогия между А и Б стала метафорой, необходимо, чтобы А и Б принадлежали к разным областям знания [6, с.5]. Таким образом, метафора – это (частичное) соположение двух концептов, принадлежащих к **разным концептосферам**, которое основано на отношениях подобия (схожести). Концепт или концептуальный комплекс, идентифицируемый с помощью метафоры, определяется как *концептуальный референт*, или *область-цель* (target concept / domain). Концепт или концептуальный комплекс, привлекаемый для сравнения, понимается как *концептуальный коррелят*, или *область-источник* (source concept / domain). Определенный параметр для сравнения референта и коррелята образует зону их соположения (cross-mapping) и является основанием метафоры (ground) [14, с.122].

«Модели» метафор.

Аналогия, лежащая в основании метафоры, может быть двух видов: имеющая основания во внешнем мире и не имеющая оснований во внешнем мире.

Традиционный взгляд на метафору, восходящий к учению Аристотеля, рассматривает метафору как выражение подобия между двумя концептами (теория подобия). Согласно современному подходу, развиваемому в русле когнитивной лингвистики, в большинстве случаев не существует буквального подобия концептов, связываемых в метафоре. Наоборот, метафорическое связывание концептов чаще всего основывается на нашем ощущении их общих признаков (гипотеза схожести) [15, с.89]. Таким образом, гипотеза схожести противопоставляется теории подобия для того, чтобы подчеркнуть роль ощущений и репрезентационных схем, а не самих объектов реального мира [18, с.19]. Согласно «экспериментальной» точке зрения, человек воспринимает мир посредством опыта, который и определяет категории нашей концептуальной системы. Все известные человеку признаки и подобия воспринимаются только относительно концептуальной системы. Следовательно, единственный вид подобия, касающийся метафоры, это – приобретенное в результате опыта, а не объективное подобие. Таким образом, разграничиваются метафоры, основанные на схожести и метафоры, основанные на соотношении [15].

Метафоры, основанные на схожести (resemblance-based metaphors) привлекают соответствия между идентичными или почти идентичными концептами (схема 4) [15, с.90]:

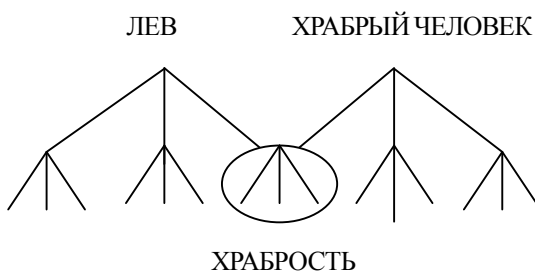


Схема 4. Схематическое изображение метафоры, основанной на схожести

В метафоре *Achilles is a lion* (Ахиллес – лев) естественное агрессивное поведение животного соотносится с характеристикой поведения человека – понятием храбрость (обведено кругом).

Подобная модель лежит в основании традиционной классификации

метафор: по форме: *рукав* «пальто» → «реки»; функции: *ножка* «ребёнка» → «стола»; звучанию: *каркать* «о вороне» → «о человеке»; местонахождению: *сердце* «центральный, наиболее важный орган тела» → «центральное важное место»: *Киев – сердце Украины*; общему впечатлению: *лев* «о животном» → «о человеке».

Метафоры, основанные на соотношении (correlation-based metaphors), связывают концепты разных видов (схема 5) [15, с.91]:

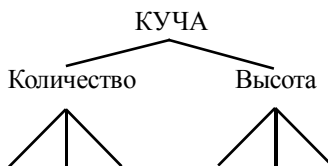


Схема 5. Схематическое изображение метафоры, основанной на соотношении

В метафоре *MORE IS UP* (Больше – это выше) соотносятся количество и высота – вертикальная ось, которые и образуют основание метафоры (пунктирная линия), а концепт численности КУЧА есть их концептуализацией (узел на вершине). В данном случае, в основании метафоры лежит аналогия, связывающая два признака одного предмета, имеющие общую характеристику.

Кроме метафор, основывающихся на схожести и на соотношении, можно выделить еще один вид отношений между концептами, который мотивирует метафорическую связь между ними. Лакофф и Тернер [17] утверждают, что существует так называемая **метафора порождающего уровня** (generic-level metaphor), которая сопоставляет единую схему специфического уровня (specific-level schema) с неограниченным количеством параллельных схем специфического уровня, имеющих ту же структуру порождающего уровня, что и схема концептосферы-источника. В метафорах, основанных на и схожести, и на соотношении, одна сущность сопоставляется с другой сущностью, с которой она имеет определенные общие черты, и, соответственно, идентичную репрезентацию на высшем порождающем уровне (схема 6) [15, с.92]:

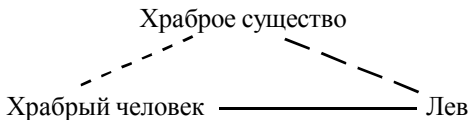


Схема 6. Схематическое изображение метафоры порождающего уровня

Порождающая схема, таким образом, есть абстракция, под которую подводятся частные случаи. Последние легко поддаются соположению именно в силу наличия общей порождающей структуры.

Аналогия в теории концептуальной интеграции.

Понятие структуры порождающего уровня перекликается с теорией концептуальной интеграции (blending theory) Ж. Факонье и М. Тернера [18]. В отличие от теории концептуальной метафоры, предполагающей соположение двух компонентов – области-источника и области-цели – на основании определенных общих признаков, теория концептуальной интеграции оперирует понятиями четырех «ментальных пространств» (mental spaces), среди которых два вводных пространства (input spaces), соотносящиеся с понятиями «область-источник» и «область-цель»; порождающее пространство (generic space), представляющее концептуальную структуру, общую для обоих вводных пространств; интегративное пространство (blended space), в котором комбинируется и взаимодействует информация, заимствованная из исходных пространств (схема 7) [19, с.104-106].

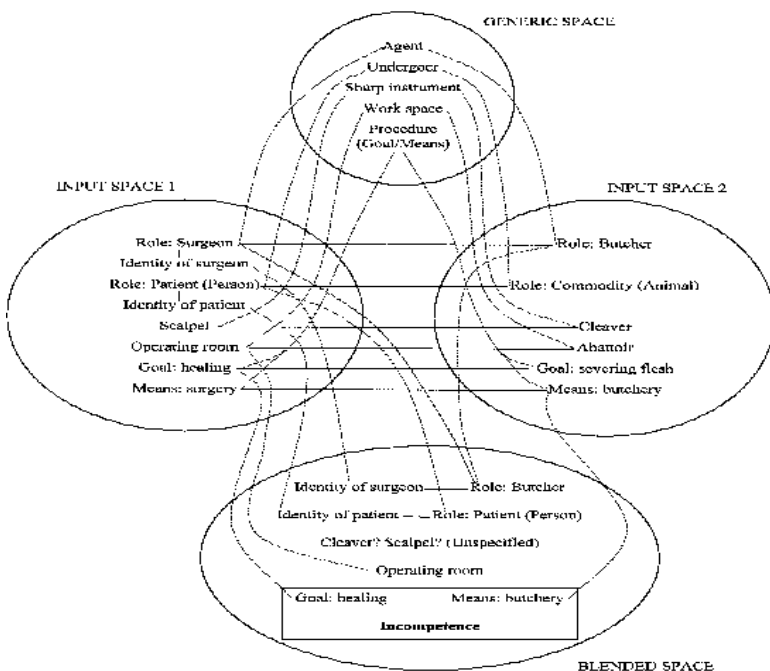


Схема 7. Сеть концептуальной интеграции.

Известный пример *This surgeon is a butcher* (Этот хирург – мясник) предполагает наличие вводного пространства-1 (сценарий работы хирурга) и вводного пространства-2 (сценарий работы мясника). Аспекты деятельности предопределяются в порождающем пространстве и включают такие понятия как деятель, инструмент, пациент, место, процедура, цели и средства. В интегративном пространстве возникает метафора, которая выводит на первый план такой аспект как несоответствие поставленной цели и, как результат, – некомпетентность хирурга. Прочие же понятийные аспекты отходят на второй план [19, с. 102-104].

Таким образом, аналогия – это универсальная модель, идеальный образец отношений смежности и подобия, пронизывающий человеческое мышление и находящий отражение в языке. Аналогия обеспечивает стабильность (статическая функция) и развитие (динамическая функция) систем мышления и языка. Аналогия в языке проявляется на всех структурных уровнях, упорядочивая, унифицируя и направляя фонетические, синтаксические и семантические процессы. В основе семантических изменений лежат отношения аналогии в рамках одной (метонимия) и двух или более (метафора) концептосфер. В русле сравнительной теории аналогия понимается как отношения сходства, имеющие основания во внешнем мире. С точки зрения этой концепции, все метафоры должны основываться на сходстве, а каждый акт метафоризации уникален и не следует образцам. Концептуальная теория рассматривает аналогию, лежащую в основе метафоры, как универсальную модель отношений, которая имеет или не имеет основания во внешнем мире, как своеобразную «форму-заготовку», пользуясь которой можно отлить неограниченное количество метафор. Идея модели-метафоры порождающего уровня рассматривается также в русле теории концептуальной интеграции. Данная концепция предлагает единую модель для образования метафор, независимо от наличия или отсутствия сходства их компонентов во внешнем мире.

Таким образом, аналогию можно рассматривать как модель-инвариант, а метафору – как одно из ее проявлений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маккормак Э. Когнитивная теория метафоры // Теория метафоры. – М., 1990. – С.358–387.
2. Перельмен Х., Ольбрехт Л. Новая риторика: трактат об аргументации // Язык и моделирование социального воздействия. – М., 1987. – С.207-264.
3. Психологический словарь. – М., 1990.
4. Сусов И.П. История языкознания. – Тверь, 1999. <http://homepages.tversu.ru/~susov>.
5. Философский словарь. – М., 1987.

6. Itkonen, I. Analogy Inside Linguistics and Outside / The 6th Annual International Cognitive Linguistics Conference, Stockholm, Sweden. – 10–16 July 1999. Presentation.
7. Kittay, E. Metaphor: its Cognitive Force and Linguistic Structure. Clarendon Press, Oxford, 1987.
8. Sapir, E. Language. New York: Harcourt, 1921.
9. Trubetzkoy, N. Grundzuge der Phonologie. – Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1958.
10. Feyaerts, K. Refining the Inheritance Hypothesis: Interaction between metaphoric and metonymic hierarchies // Metaphor and Metonymy at the Crossroads / ed. by A. Barselona, 2000. – P.59–78.
11. Langacker, R. Foundations of Cognitive Grammar. Vol. 1: Theoretical Prerequisites, Stanford, 1987.
12. Lakoff, G., and M. Johnson Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought. – New York Basic Books, 1999.
13. Haskell A Phenomenology of Metaphor: A Praxis Study into Metaphor and its Movement through Semantic Space // Cognition and Symbolic Structure. – New York: Norwood, 1987. – P.257–292.
14. Lipka, L. An Outline of English Lexicology. – Tubingen: Noemeyer, 1990.
15. Grady, J. A Typology of Motivation for Conceptual Metaphor: Correlation vs Resemblance // Metaphor in Cognitive Linguistics / R.W.Gibbs, Jr. and G.J.Steen (eds). Selected Papers from the 5th Cognitive Linguistic Conference. – Amsterdam, 1997. – P.79–101.
16. Lakoff, G., and M. Johnson Metaphors We Live By. – Chicago University Press, 1985.
17. Lakoff, G. and M. Turner More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor. – Chicago University Press, 1989.
18. Fauconnier, G. and M. Turner The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. – New York Basic Books, 2002.
19. Grady, J., et al. Blending and metaphor // Metaphor in Cognitive Linguistics / R.W.Gibbs, Jr. and G.J.Steen (eds). Selected Papers from the 5th Cognitive Linguistic Conference. – Amsterdam, 1997. – P.101–125.

АНОТАЦІЯ

Наше дослідження ставить на меті вивчення співвідношення аналогії та метафори у світлі сучасних теоретичних концепцій. В процесі дослідження розглядаються наступні питання: 1) поняття аналогії; 2) аналогія в мисленні; 3) аналогія в мові; 4) аналогія в метонімії та метафорі; 5) “моделі” метафор; 6) аналогія в теорії концептуальної інтеграції.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики» (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

This article centers on the study of the metaphor – analogy correlation as viewed within the framework of modern theoretical conceptions. To reach the set objectives the following topics seemed necessary to be discussed: 1) the notion of analogy; 2) analogy in mind; 3) analogy in language; 4) analogy in metonymy and metaphor; 5) metaphor “patterns”; 6) analogy in conceptual blending.

The report was made at the scientific-practical conference “The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics” (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Н.І. Варич
(Харків)

УДК 81'42

СТИЛІСТИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА НОВОТВОРІВ
ГЕО ШКУРУПІЯ

Злам тисячоліть ознаменувався в українському мовознавстві посиленням уваги до образного словника художньої мови 20–30-х років ХХ століття, до розмаїтої словотворчої практики українських поетів цього періоду (насамперед вилучених тривалий час із контексту об'єктивного процесу розвитку поетичної мови), до особливостей їх мовомислення, до новотворів поезики й стилю. Таке зацікавлення видається цілком закономірним, адже 20–30-і роки минулого століття – це “час бурхливого зростання, появи плеяди поетів, спалахнення сузір'я, масового росту, одночасно кількісного й якісного. При всіх цілком органічних зв'язках з попереднім періодом, двадцять роки означають духовий стрибок, творчу напруженість і квітнення” [11]*.

Однак ще й досі у лінгвістичній літературі бракує досліджень ідіостилу вітчизняних митців, мовні шукання яких, як слушно зазначають Г. Вокальчук, С. Єрмоленко, Л. Невідомська, Л. Ставицька, мали незаперечний вплив на мовно-естетичну інтерпретацію буття, на розвиток образної системи поезії, збагачували поетичний лексикон, “визначали перспективи творення нових номінативних одиниць, спонукали поетів наступних поколінь до подальших пошуків нових виражальних засобів української мови” [1, с.125]. Тому всебічний аналіз такого цікавого і складного явища, як **мовотворчість** самобутніх українських поетів перших десятиліть ХХ століття, зокрема футуристів, становить одну з актуальних проблем сучасного українського мовознавства.

Актуальність вивчення **мовно-мистецьких здобутків** Гео Шкурупія пояснюється, отже, тим, що його **мовно-художній світ** не описано досі повною мірою, хоча в історію вітчизняної поезії він увійшов як поет-експериментатор, “другий футурист, лише демонстративно,” (Яр Славутич), “деструктор-шукач” (Г. Костюк), “найвидатніший після Семенка творець українського футуризму, який, попри багато вибриків і пустопорожніх фраз, зумів створити собі зовсім окреме місце в літературі того періоду” [6, с.233], адже “мав небуденний талант і, ... пробиваючись через хащі модернізувань, зумів певною мірою знайти себе, дати кільканадцять оригінальних віршів,.. своєрідна мистецька вартість яких очевидна” [12, с.136].

Творчість Гео Шкурупія тривалий час розглядалася тенденційно [5], надовго була вилучена з історії української літератури, що не тільки позбавило можливості проникнути в лабораторію поетичної мови митця, а й спотворило уявлення про шляхи витворення нової української поезії, коли, за точним спостереженням С. Павличко, футуризм претендував на роль найповнішого виразника сучасності, коли панувала деструкція певних художніх форм, традицій і філософських систем і спостерігалася руйнування старої літературної мови [10, с. 188].

50–60-і роки, почасти позначені потребою переосмислити суспільно-політичні та літературно-мистецькі особливості перших десятиліть ХХ ст., після тривалого мовчання викликали нову хвилю зацікавлення творчим доробком Гео Шкурупія як в Україні (у передмові до вибраних творів письменника маємо, хоч і побіжне, спостереження, що вже в перших збірках віршів “для “короля футуроперій” головною була авторова настанова на самоцінне слово, вишуканий, а часто і просто протиприродний образ” [15, с. 7]), так і серед учених діаспори (Яр Славутич, Ю. Лаврінченко, М. Нервлій, який указував на свіжість і яскравість окремих метафористичних образів). Із середини 90-х років минулого століття літературознавці досліджують танатографічні моделі в малій прозі письменника (Г. Хоменко), “експериментальне трюкацтво” в його романістиці (О. Журенко), психоаналітичні версії (О. Козир), жанрові особливості прозових творів (В. Терещенко). У фундаментальному дослідженні українського футуризму канадський дослідник О. Ільницький звертає увагу на лексичне розмаїття поетичного словника Гео Шкурупія. Дисертаційне дослідження Л. Ставицької є єдиною мовознавчою розвідкою, де матеріалом для вивчення образного слововживання в художній літературі 20–30-х років є зокрема і поезія Гео Шкурупія.

Як бачимо, в аспекті стилістичної характеристики **новотвори** поета не були предметом спеціального лінгвістичного дослідження. Мета запропонованої розвідки – спроба дати загальну характеристику основних прийомів його **футуристичної поезики**, визначити **оказіональні явища** і проаналізувати стилістичні особливості поетичного словника.

Об'єктом дослідження обрано поетичний доробок перших збірок Гео Шкурупія – “Психетози. Вітрина третя” (1922) і “Барабан. Вітрина друга” (1923), які започаткували узгодження оригінального письма молодого автора, “дотепного деструктора й поезомаляра” (М. Семенко), із **стилістикою футуристичної поезики**.

Деструктивність (засаднича риса поезики українського панфутуризму”, пов'язана з деестетизацією усталених форм і прийомів, реалізувалася в аналізованій поезії перш за все у грі зі словом, членуванні слів і переміщенні їх складників, у доставлянні літер, у використанні беззмістовних слів, звуконаслідувань, “заумів” (індивідуально-авторських слів “затуманеного” змісту), що забезпечувало необмежений са-

мовив особистості автора, новітню семантичну, образно-асоціативну і звукову організацію вірша.

Уже в самій **оказіональній** назві “*Психетози*” (до речі, у деяких сучасних літературознавчих розвідках подибуємо “виправлення помилок” поета-новатора на очікуване “*психотези*”) міститься безкінечність варіантів її прочитання. Так, це слово може бути похідним від *психе* – уособлення в давньогрецькій міфології душі, дихання. Дихання людини зближувалося з повіванням, вітром, вихором, крилатістю. Душі померлих уявлялися вихором привидів, тіней, сновидінь [9, с.344-345]. Розглядаючи слово *душа* під кутом зору прикладання до денотата, що стоїть за ним, різнотипних асоціацій, Л. Ставицька наголошує на тому, що “багатоманітність останніх тяжіє до двох змістових констант: 1) душа – це щось чудесне і безсмертне; 2) душа – це демон” [14, с.14].

Суголосно **футуристичній поезиці**, “життя необхідно сприймати інтуїтивно і виражати безпосередньо. Коли буде покінчено з логікою, виникне інтуїтивна психологія матерії” [8, с.166]. Через те що досліджуваний поет обстоював вільний політ фантазії, безмежність уяви, творчість як рушій життя, видається необхідним зважити на можливість семантичного перенесення “психе – натхнення, уява, творчість”.

Оскільки свобода **оказіональної словотворчості** все ж певною мірою обмежена (системними відношеннями, структурою канонічних слів), “кожне **оказіональне слово** в структурному відношенні з якогось боку обов’язково повинно нагадувати уже відомі мові словотворчі зразки і тому так чи інакше включено в сітку синтагмо-парадигматичних відношень, що пологшують розуміння **оказіоналізма** в мінімальному контексті” [7, с.59]. Якщо відкинути “зайві” літери, *психетози* легко перетворюються на *психози* – “тяжкі розлади психіки людини, що можуть супроводжуватися маренням, галюцинаціями, порушенням свідомості тощо”, але водночас психоз, як і творчість – це спосіб увійти в іншу дійсність, забезпечити зіткнення духа і матерії.

На думку К. Голобородька, “прийом членування слова на склади і форманти допомагає підкреслити образну природу **індивідуального словотворення**” [4, с.68]. Виділення частин слова надає їм самостійної значимості, породжує здатність здолати інерцію слововживання. Шкрупій застосовує і рідкісний прийом парцеляції:

і всі федерації
почали здригатися громом
криків літери – О
О-о- ох о-о-о!...
Без...
Безум...
Безумних...[17, с.75].

Образними засобами фонетичного рівня поет передає напруження, експресію часу, значущість миттєвих, часто невлених, нетривких вражень. Ужиті у вірші “Телеграфую” (у ньому яскраво виражена імітаційна функція звукопису – звукове оформлення роботи телеграфного апарата) ритмічні звукообрази покликані, очевидно, відтворити динаміку мистецького життя. Ритмічна повторюваність переданих азбукую Морзе *ем, ес, ве, ем, ес, ве, я, ка, ве, ка* у поєднанні з лексичним наповненням контексту (у *футуроперіях зустрів... володьку маяковського хоче бути меблю... Михайле... сьогодні мене обрано королем*), із особливостями написання власних назв не тільки зумовлює розгадування адресата (Семенко), а й визначає місце ліричного героя на “*ельбрусі робітників і панфутуристів батисвій горі*” – в українському футуризмі.

Незвичність звукової структури слова часто поєднується із нестандартним оформленням віршованого тексту, апунктуалізмом (відсутністю розділових знаків), експериментами з графічним виглядом літер. Яскравим вираженням подібних експериментів є вірш “*Avtoportret*”:

geo O ge
ego
geo
geometr i
ja
geo
log i ja ego
evrop A frik
siA
merik A vstrali A
geo O ge ego
Geo Wkurupij [16].

Він відображає велике зусилля для зосередження і для ущільнення думки водночас. Внутрішня напруга і розкутість посилюються використанням кубічних прийомів. За влучним спостереженням О. Льницького, “автор фрагментує себе, застосовує аналітичний підхід до своєї особи. Вивчаючи її в різних перспективах, Шкурупій приміряє декілька тотожностей (географічну, геополітичну, егоцентричну)” [18, с.266]. Використання латини, відсутність синтаксичного оформлення, засобів, що забезпечують логічні зв'язки мовлення, введення у семантичну площину авторового імені географічних найменувань (гіпертопонімів) спонукають до розумових зусиль. Особливо слід увиразнювати поділ на рядки. Винесення в окремий рядок навіть одного складу надає йому не меншого значення, ніж довгим рядкам, що в поєднанні з іншими засобами активізує внутрішнє сприйняття і з його допомогою створює ритмічний мовний образ. Стає очевидним, що внаслідок нагромадження **інновацій** автор несподівано переживає прозріння: відкриває собі самого себе, або ж, за Гадамером,

відбувається зустріч із самим собою, мова мистецтва [поезії] промовляє до інтимного розуміння кожного [2, с. 13].

Як відомо, **оказіоналізми** не відтворюються, а щоразу заново створюються для кожного конкретного випадку їх уживання і “по-новому передають не лише розуміння поетом світу, а й демонструють та оновлюють словотворчі й образні можливості мови” [3, с.3].

Як свідчить аналіз, Гео Шкурупій створював **оказіональні слова**, значною мірою орієнтуючись на словотвірні моделі, притаманні поетичному словотвору М. Семенка. Поет уводить у контекст **новоутворення** (найчастіше дієслова, віддієслівні іменники, складні іменники) із актуалізацією в їх компонентах сем “дія, рух”, “творчість”. “пошук” з метою посилити експресивність і створити образність відповідно до концепції “краси шукань”, “динамічного лету”: *футуровиробництва, футуротрести, футуруперерії, звукестри, безліколіття, обсерваторити, бандурити*.

Поділяючи думку мовознавців про те, що метою і кінцевим результатом словотвірного процесу взагалі і його окремих актів зокрема є слово як лексична одиниця, вважаємо за потрібне навести кілька спроб бодай схематичного розкриття **оказіональної семантики** новотворів. Особливість використання перших двох композитів полягає у тому, що їх художньо-естетична функція традиційна для **футуристичної поетики**; а от уживання **новотвору футуруперерії** є досить оригінальним. Навіть без особливих заглиблень в ідейно-естетичний задум автора зрозуміло, що складник *перерії* є не тільки носієм просторової ознаки, а й (ширше) цивілізаційної категорії, знаком подолання периферійності, про що свідчать передовсім екстралінгвістичні чинники (історія освоєння прерій, прокладання через них залізниць, встановлення тим самим зв'язку зі світом тощо).

Щоб простежити, яке значення реалізує **оказіоналізм обсерваторять**, необхідно залучити контекст вірша “Радісно”:

їй торкнутись до нього
електричний ток
страшно
обсерваторять очі [16].

Оскільки обсерваторія – це “наукова установа, в якій за допомогою спеціальних інструментів провадять астрономічні та інші спостереження”, можна припустити, що в слові *обсерваторять* актуалізується сема “спостереження” (він і вона спостерігають один за одним, пізнають один одного, але тримають у полі зору й “шпигунів”). Експресія аналізованого слова посилюється його поєднанням із іменником на позначення частини тіла людини (очі) замість конкретно-предметної лексики (інструмент, телескоп).

За спостереженням Л. Ставицької, до активу поетичного словника 20-х років входять слова, пов'язані з аерорухом, радіо, що стали частковими конкретизаторами теми технічного прогресу [13, с.23]. Складники *радіо-*, *аеро-* як частини складних слів та мовні знаки технічних здобутків

оригінально використовує і Гео Шкурупій: *радіосміх, аерокоран*, – а в окремих випадках, з метою передати нестримність руху, виокремлює *аеро* як самостійну лексему: *в ритмах пропеллеру АЕРО* [17, с.37]. Поєднання науково-технічного складника *аеро* зі словом *Коран* – “священна книга мусульман” відображає передовсім настанову автора на фетишизацію техніки як прикмети оновленого життя, життя майбутнього.

На перший погляд, семантично прозорим є поєднання складника *радіо* – “пристрій для приймання звуків” і складника *сміх* – “вираження почуття задоволення чи інших почуттів за допомогою характерних звуків”: *радіосміх* – “сміх, який лунає по радіо”. Однак асоціативні відношення значно складніші. Із контексту вірша “Радісно” випливає, що самі тіла закоханих випромінюють своєрідні радіохвилі і здійснюють передачу на віддалі інформації про почуття :

завміраючи доторкнуться
куточками вуст
і радіо радіосміх
коли завібрують поцілунки [16].

Винесення в препозицію повторюваного складника *радіо* уможливиле його зіставлення з прислівником *радісно* і актуалізує додаткові конотації.

Мовна майстерність поета відбилась і у використанні ним складних слів для передачі еротизму, як засобу соціальної характеристики, для вираження іронічного ставлення, висміювання буденного життя, застарілих морально-етичних цінностей: *персяблук, твердість хвильолона, лікарєпопніада, блохотанць, бандуриць*.

Словотвірні пошуки Гео Шкурупія, як свідчить аналіз, тісно пов'язані із **семантичними інноваціями**. Яскраві приклади поєднання словотвірних знахідок і семантичних зрушень знаходимо у вірші “Соняшно”: *фіялковопахощі зустрінутих поглядів, бриски завеселених рухів, обезглуздовеселі душі* тощо. Разом з виділенням в окремий рядок складів *о фаре оль де мі*, що перегукуються з назвами нот, та використанням звуконаслідувальних слів *бом бум* ці засоби беруть участь у створенні музичного метафоричного образу палючого сонця-дзвона.

Найчастіше в **оказіональному словосполученні** відбувається семантичне зрушення в одному зі складників, яке призводить до ослаблення або навіть втрати мовного значення цього слова і появи у нього нових семантичних наросень внаслідок індивідуально-авторського уживання. В **оказіональних сполученнях** лексем, ужитих в аналізованій поезії, спостерігається мовленнєва експресія як наслідок незвичного сполучення слів у контексті. Так, у макроконтексті поета-урбаніста вимальовується складний метафоричний образ Землі як світового міста, звідси – широке послугування антропоморфними метафорами (передовсім із семантичним перенесенням “фізичні дії, стан, людини, моральні якості –

характеристика урбаністичної реалії”): *танець будинків; підсліпуватий ліхтар; semaфори руки простягнули до неба з одчаю; шляхетний паркет; розпусні прерії вулиць; на всю земну кулю розляглося велике місто, його обняла весела вулиця міцно*. Урбаністичний пейзаж набуває нової якості внаслідок використання урбаністичних реалій у поєднанні з лексемами зі значенням простору, топонімами: *перехрестя африки азії; вулиць мексика; широкі вулиці всесвіту*.

Поет стверджує, що поновити життєву дійову енергію можна передовсім через творчість. Якщо прикметою зовнішнього поступу є урбанізація, то ознакою внутрішнього прогресу є спроможність безупинно творити, що мовно-художньо виражається лексико-семантичними засобами опредмечення мистецького процесу: *переплавлю слова чудесні і виставлю у вітринах; мої машини і механізми розуму слова виробляють фарфорові і залізні*”.

Як видно навіть із наведених вище прикладів, поет-новатор розширює лексико-семантичний простір українського вірша введенням науково-технічної лексики, музичних термінів, іншомовних слів. Його **оказіональні словосполучення** демонструють освоєння нових сфер життя, презентують авторове переконання в тому, що життєспроможність людини і всесвіту в цілому рівнобіжна пульсації життя, при цьому часто соціальний зміст образу проектується на внутрішній світ особистості: *вертяться колеса і коліщатка космосу; на диких мустангах гніву нестись по суходолах землі; в переборах пропелера я бачу старий Вавилон; автомобілі прогнали привидів з краю; органи трамвайів і шин; ліхтари порозкиднують криваві плями звалтованих душ; я тобі місяць скину на тротуари; напруженість вольтових дуг – жадібні очі*.

Поет сміливо вводить у канву ліричних творів прозаїзми. О. Ільницький навіть зазначає, що Гео Шкурупій “схильний до вульгаризації” [18, с.271]. Поетична мова, насичена водночас іншомовною лексикою і прозаїзмами, відбиває ще одну цікаву грань взаємодії людини і довкілля:

А місяць блідою цитриною
Накислив усе повітря.
І душі людські, і вся природа
набухкались жовтого чаю [17, с.36].

Особливої експресії автор досягає, сатирично змальовуючи соціальну дійсність, унаслідок поєднання в одній семантичній площині конкретно-побутових предметів і релігійних понять, часто увиразненого поширеними означеннями: *вітрин блискучі ікони; моляться гладкій ковбасі, цій богородиці нашого храму, де ладаном курить автомобіль; храм, храм дикунів і трампів в наших душах прокурених ладаном цигарок; бог...блх ловив у свою огидну розпусти жменю*.

Проголошуючи необхідність оновлення України, подолання нею провінційності, вироблення суголосних світовому поступу цінностей і

настанов, повноправне уведення “вулиці України” до “світового міста” (поки що на ліричній карті Шкурупія її немає), автор подає традиційний образ України в лексичному оточенні вульгаризмів:

На нашу Вкраїну,
на вашу неньку,
на цей шматок падла
історія висипала пригод опеньки [17, с.52],
Голову загубив Хмельницький,
а ноги Мазепа,
залишилась одвисла цицька
і приголомшений степ [17, с.54].

Проаналізовані особливості поетичного словника Гео Шкурупія засвідчують різнобарвність мовного матеріалу, його семантичне й емоційне багатство, самобутність ідіостилю поета-експериментатора. **Словотворчість** митця, яка репрезентувала можливості українського слова суголосно футуристичній поезії і сприяла вивільненню його енергетичних потенцій, не вичерпується окресленими рисами і вимагає подальшого більш детального дослідження, зокрема в аспекті еволюції **оказіональних** словотворчих моделей.

ПРИМІТКИ

* У цитатах збережено правопис джерел.

ЛІТЕРАТУРА

1. Актуальні проблеми словотвору української мови: Матеріали наукових читань, присвячених пам'яті професора Івана Ковалика. – Тернопіль, 1993.
2. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибр. твори. – К., 2001.
3. Герман В. Індивідуально-авторські неологізми (оказіоналізми) в сучасній поезії (60–90-і роки): Автореф. дис. ... к. філол. н. – К., 1999.
4. Голобородько К. Поэтическое творчество и проблемы идиостиля: Монография. – Херсон, 2001.
5. Козир О. Гео Шкурупій у періодиці 20–30-х років // Українська періодика: Історія та сучасність. – Харків, 1998. – С.70–76.
6. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933 рр. Поезія – Проза – Драма – Есей. – Париж, 1959.
7. Лыков А. Современная русская лексикология (русское окказиональное слово). – М., 1976.
8. Маринетти Ф.Т. Технический манифест футуристической литературы // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М., 1986.

9. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – М., 1992. – Т.2.
10. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997.
11. Петров В. Сучасний стан української поезії: Доповідь на конференції українських письменників. Харків, 1943 р. // Український засів. – 1993. – Ч.3.
12. Славутич Яр. Розстріляна муза: Мартиролог. Нариси про поетів. – К., 1992.
13. Ставицька Л. Учив співати вітер: Мова української поезії 20-х років. – К., 1990.
14. Ставицька Л. Естетика слова у художній літературі 20–30-х рр. ХХ ст.: (Системно-функціональний аспект). – К., 1998.
15. Тростянецький А. Жарини слів // Гео Шкурупій. Двері в день. – К., 1968.
16. Шкурупій Гео. Психегози. Вітрина третя. – К., 1922 [сторінки не позначено].
17. Шкурупій Гео. Барабан. Вітрина друга. – К., 1923.
18. Ihnitskyj O. Ukrainian Futurism, 1914–1930: A Historical and Critical Study. – Cambridge, Massachusetts, 1997.

АННОТАЦИЯ

В статье определена новизна художественно-речевых исканий Гео Шкурупія, дана общая характеристика основных приёмов его футуристической поэтики, проанализированы основные стилистические особенности поэтического словаря.

Доклад был заслушан на Международной научно-практической конференции «Проблемы общей, германской, романской и славянской стилистики» (19-20 мая 2003г., Горловка).

SUMMARY

The report contains information about linguistic innovatory search of Geo Shkorupiy, description of the main devices of his futuristic poetics, analysis of stylistic peculiarities of Shkorupiy's poetic vocabulary.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

Л.В. Дереза
(Полтава)

УДК 82-343. 18.451.50

„ПАМЯТЬ ЖАНРА” ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ В ТИПОЛОГИЧЕСКОМ И ФУНКЦИОНАЛЬНОМ ОСВЕЩЕНИИ

Изучение системы фольклорно-литературных связей – одна из самых сложных литературоведческих проблем. Очевидно, сложность ее решения связана с описанием целого комплекса параллельных культурных явлений и определении их семантических, структурных и семиотических особенностей. Такой подход предполагает формулирование, по крайней мере, четырех принципиальных вопросов.

Первый вопрос вытекает из необходимости типологических разграничений фольклора и литературы как разных познавательных творческих систем и как разных типов художественных текстов. Фольклор, как известно, тяготеет к мифологическому повествовательному типу, литература же представляет собой сферу индивидуально-авторского сознания, которое преобразует миф в самобытные поэтические структуры. Типологически фольклор и литература выступают как противоположные творческие феномены.

Второй вопрос связан с изучением функциональных закономерностей в развитии жанровых систем фольклора и литературы. Здесь фольклорно-литературные отношения отчасти сближаются, однако принципиальное различие функционирования системы остается: фольклор представляет „замкнутый” и канонизированный тип жанра, литературное творчество – тип „открытый”, динамический. В результате этого фольклорная и литературная жанровые системы функционируют почти независимо (особенно в разрезе литературных заимствований в сфере фольклора), и появление авторского начала уже на ранних этапах развития литературы не может не привести к существенной структурной трансформации фольклорного текста. Механизм фольклорно-литературного текстообразования и появление качественно новых структурно-семиотических связей по-разному интерпретируются современной наукой.

Третий вопрос непосредственно вытекает из функционального анализа жанра и состоит в установлении сюжетно-образных параллелей между фольклорными и литературными текстами. Конструктивный подход к проблеме фольклорного сюжета позволяет изучать структурно-семантические особенности генетически родственных повествовательных типов (лирики, сказки, басни, баллады и т.д.).

И, наконец, четвертый вопрос связан с исследованиями фольклор-

ных стилистических и поэтических приемов, элементов „мифологизированной речи” в литературном произведении. На этом „элементарном” уровне в значительной степени проявляются различные семиотические единицы художественного текста, знаки и сигналы прошлых фундаментальных творческих структур.

Рассматривая литературную сказку первой половины XIX века, мы постоянно держим в поле зрения две научные перспективы. Первая составляет типологический ракурс и направлена на анализ фольклорной традиции, вторая – ракурс функциональной поэтики, который предполагает литературную, индивидуально-авторскую интерпретацию фольклорного жанра. В литературной сказке можно обнаружить два жанровых истока – фольклорный и литературный. Поэтому важное значение для нас приобретает вопрос о категории „памяти жанра”, введенное в научный обиход М.М. Бахтиным. Его концепция сконцентрирована в широко известной формуле: „Литературный жанр по своей природе отражает наиболее устойчивые, „вековечные” тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря ее постоянному обновлению, так сказать, осовремениванию. Жанр всегда тот и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития... Вот почему для правильного понимания жанра необходимо подняться к его истокам” [1, с.178-179]. Игнорирование вопроса об обновлении жанровой архаики может привести к искаженному пониманию бахтинской концепции. Так, например, Р.В. Комина пишет, что М.М. Бахтин понимает под жанровым содержанием „в основном *память* – содержание изначальное, идущее от корня отражаемых явлений” [3, с.6]. Однако у М.М. Бахтина архаика жанра является лишь одной гранью жанрового содержания, которое включает в себя импульсы, идущие от конкретно-исторической действительности. Доказательством этого служит мысль ученого о том, что художник подключается к традиции лишь там, где „она проходит через его современность” [1, с.189].

Наблюдая за развитием литературной сказки эпохи романтизма, мы обратили внимание на то, что активность жанра особенно возрастает в периоды кризисов, сдвигов определенных ценностных ориентаций. Вероятно, так и проявляется специфическая функция сказочного жанра в историко-литературном процессе, когда литературная сказка поверяет обострившиеся противоречия действительности первичными представлениями человека о его месте в мире, исходящих от „памяти жанра”

народной волшебной сказки. Волшебная сказка оказалась в центре целой эпохи, происходила как бы окультурация предыдущей традиции. Но следует заметить, что такой процесс имеет несколько вариантов. Когда любая эпоха начинает вживлять традиции, то, с одной стороны, от традиции берется не все, а только то, что близко эпохе, национальной культуре, писателю и т.д., то есть то, что близко рецептору, как теперь принято говорить. С другой стороны, с тем, что не близко, обходятся двояко: либо это отсекается (и это интересная проблема, что отсекается), либо это трансформируется. Это касается и жанра литературной сказки, которая впитала много черт народной волшебной сказки. По замечанию М.Н. Липовецкого, „движущим противоречием развития литературной сказки становится противоречие между запросами исторической реальности и познавательно-эвристическими возможностями жанра, заданными „памятью жанра” [4, с. 153]. Литературная сказка очень часто далека от своего первоисточника, и подлинная литературная сказка – „совершенно самостоятельное произведение с неповторимым художественным миром, оригинальной эстетической концепцией, произведение, которое не только в сюжетном, композиционном отношении ничем не напоминает народную волшебную, но даже образный материал черпает из литературных или совсем не сказочных фольклорных источников” [4, с. 154]. Такова вся традиция романтической сказки. Однако ограниченность содержания жанровой формы литературной сказки кругом ценностных ориентиров народной волшебной сказки подтверждает гипотезу о присутствии в основе любой литературной сказки элементов жанрового архетипа народной волшебной сказки, ее „памяти жанра”. Следует заметить, что „память жанра” – это не готовая концепция действительности, окаменевшая в художественной структуре древнейшего жанра, а обобщенный тип построения художественного образа мира, который в новом, или точнее сказать, обновленном виде актуализируется в образной миромодели нового жанра. Необходимым условием существования литературной сказки как жанра является обновление жанрового архетипа. Но и в трансформированном виде в художественном мире литературной сказки оживают определенные черты жанровой архаики народной волшебной сказки. В силу этого обстоятельства литературная сказка, как бы далеко она ни стояла от фольклорных первоисточников, все же осознается как сказка, то есть соотносится с определенной сказочной традицией. Одновременно можно утверждать, что жанровая специфика литературной сказки состоит именно в том, что, развиваясь, авторская сказка искала самостоятельные пути, зачастую внешне не связанные с фольклором. Однако жанровая специфика литературной сказки состоит именно в том, что это всегда такое произведение, жанровой доминантой которого является „память жанра” народной волшебной сказки, которая как бы получила новую жизнь в литературном жанре.

По мнению М.Н. Липовецкого, можно выделить две основные причины такого возрождения: во-первых, условия формирования волшебной сказки связаны с разрушением мифологического мировоззрения, отводившего человеку роль на периферии. Волшебная сказка оказалась такой художественной формой, которая сосредоточилась на нравственном аспекте человеческого бытия, имевшего непреходящее значение и для последующих эпох. Во-вторых, в самой субъектной организации сказки заложены способы контакта с действительностью [4, с. 154].

Игровая атмосфера, артистизм повествовательной структуры, черты архаической жанровой ситуации литературной сказки соотносятся с традицией именно волшебной народной сказки, а не какой либо другой. Это связано с тем, что в художественной структуре литературной сказки присутствуют не только глубинные, сущностные, порой мало заметные, но и легко узнаваемые элементы сказочной поэтики: сюжет волшебных испытаний, какие-то сюжетные мотивы, система персонажей и их отдельные функции, интонационно-речевой строй. Благодаря тому, что волшебная сказка очень демократичный жанр, эти элементы легко обнаруживаются и в сказке литературной. И жанровая специфика литературной сказки состоит в том, что „это всегда такое художественное произведение, жанровой доминантой которого является „память жанра” волшебной сказки (сказочность)” [4, с. 160].

Как бы ни отдалялась литературная сказка от своего первоисточника, она все равно находится в определенной зависимости от него. Дополняя теорию М.Н. Липовецкого, можно наметить такие соотношения хронотопа литературной сказки с жанровой ситуацией волшебной сказки:

1. Полное повторение волшебных сюжетов в разнообразных авторских комбинациях, когда сохраняется относительная замкнутость сказочного времени („Конек-горбунок” П.П. Ершова).

2. Включение фольклорных мотивов в авторский сюжет („Сказка о царе Салтане” А.С. Пушкина, сказки В.А. Жуковского). При этом пространственно-временные рамки фольклорной сказки расширяются.

3. Переосмысление традиционных сказочных мотивов по принципу контраста („Сказка о золотом петушке” А.С. Пушкина). В таких произведениях сказочные каноны, казалось бы, выдерживаются, но существенно меняются функции действующих персонажей.

4. Пародирование сказочных сюжетов (сказки Н.М. Языкова, Н.А. Некрасова, П.А. Катенина).

5. Более сложное возрождение семантического ядра волшебносказочного хронотопа, когда писатель восстанавливает лишь идущие от волшебной сказки отдельные мотивы (например, мотив испытания или превращения) или функции действующих лиц (нарушение запрета, получение героем волшебного средства, вредительство и т.д.) (сказки А.А. Погорельского, В.Ф. Одоевского).

В истории русской литературы первой половины XIX века литературная сказка приобретает настолько разнообразные формы, что порой сами авторы затруднялись в определении жанра своих произведений, называя их фантастическими повестями, фантастическими рассказами и т.д. Это вполне объяснимо. Так как в эпоху романтизма жанры утрачивают свои строгие признаки, происходит их взаимопроникновение, связанное с разрушением старых жанровых канонов. Но в литературной сказке обязательно присутствуют узнаваемые элементы поэтики народной сказки, поскольку „только система, только взаимодействие основных (жанровая ситуация волшебной сказки, артистичная повествовательная структура либо общая игровая атмосфера) и факультативных (осколки сказочной поэтики) носителей „памяти жанра” волшебной сказки способно сформировать литературную сказку даже на фундаменте несказочного, в основном, образного материала” [4, с.159-160].

В связи с рассматриваемой проблемой интересно было бы рассмотреть вопрос о том, существуют ли жанровые образования, подобные литературной сказке, в которой представлен как бы „чистый” результат активности „памяти жанра”. Но на данном этапе мы остановимся на том, что функционирование жанрового архетипа волшебной сказки в сказке литературной – уникальный случай сохранения „памяти” фольклорного жанра в такой полноте и целостности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972.
2. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М., 1963.
3. Комина Р.В. О соотношении понятий жанра и стиля // Проблемы типологии литературного процесса. – Пермь, 1982.
4. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки. – Свердловск, 1992.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядаються питання про те, як функціонує „пам'ять жанру” чарівної народної казки у структурі літературної казки першої половини XIX століття. На основі жанрової теорії М.М. Бахтіна, теорії сучасної літературної казки М.Н. Липовецького з'ясовуються деякі проблеми літературної казки вказаного періоду у типологічному та функціональному висвітленні.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики» (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

The article deals with the functioning of “the genre memory” of the folk fairy-tale in the structure of the literary tale in the 1st half of the XIX century. On the basis of M.M. Bakhtin’s theory of genres and M.N. Lypovetsky’s theory of the modern literary tale certain problems of the literary tale of the given period are shown in the typological and functional aspects.

The report was made at the scientific-practical conference “The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics” (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

*А.А. Кораблев
(Донецк)*

УДК 82.0

**ПОЭТИКА НАЧАЛА (К ВОПРОСУ О РАЗГРАНИЧЕНИИ
СТИЛЯ И СТИЛИСТИКИ)**

1. *«Гости съезжались на дачу»* – так начинается один из незаконченных пушкинских набросков, вызвавший восхищение Толстого и, благодаря этому, получивший как бы продолжение и завершение. «Я невольно, нечаянно, сам не зная зачем и что будет, задумал лица и события, стал продолжать, потом, разумеется, изменил, и вдруг завязалось так красиво и круто, что вышел роман...» – писал в письме Н.Н. Страхову (25.III.1873) автор только что законченной черне «Анны Карениной».

Толстой начинает роман по-пушкински просто и энергично: *«Все смешалось в доме Облонских»*, но не удерживается и добавляет к «пушкинскому» началу еще одно, «толстовское»: *«Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему»*.

Можно вспомнить столь же хрестоматийные гоголевские начала, сразу вводящие в суть сюжета:

«Я пригласил вас, господа, с тем чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор» («Ревизор»);

«В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка...» («Мертвые души»).

Примеры можно продолжать, но и по перечисленным видно, что в классическом произведении автор старается ввести читателя в художественный мир через парадный вход. Обычно он подъезжает к нему вместе с героем, в карете или бричке, тем самым локализуя место действия, или, наоборот, выходит из некоторой локальности (например, из дома) и входит в более широкое пространство (в город, в степь,

вообще в мир), но происходит это так, что читателю в результате такого перемещения открывается общий абрис целого, после чего начинается знакомство с частностями.

Недаром Михаил Булгаков, транспортируя гоголевских героев в советскую действительность (в рассказе «Похождения Чичикова»), изображает гоголевский мир в виде некоего замкнутого пространства, у которого есть Вход: «Будто бы в царстве теней, над входом в которое мерцает неугасимая лампада с надписью «Мертвые души», шутник сатана открыл двери».

К тому же книга и внешне напоминает дверь, за которой открывается некий иной мир, и первая фраза – это порог, через который читатель должен переступить, чтобы войти.

Продолжая метафору вхождения, можно сказать, что в литературных постройках раннего и позднего модернизма стало обыкновением приглашать читателя к «черному входу» или впускать его через «окно», «чердак», «подвал» и т.д. Эту особенность новой литературы остро почувствовал Андрей Белый:

«*Фальк вскочил окончательно взбешённый*», – приводит он начало романа Пшибышевского «Номо sapiens» и осмысливает его как «водораздел двух стихий, отделяющий творчество великих писателей середины XIX столетия от писателей конца века», а именно: «Вместо определения героя, вместо описания его наружности, вместо описания места и времени действия просто ничего не говорящее имя *Фальк*. <...> Описание героя, фабула, место и время действия отодвигаются на второй план; все эти подробности бросаются автором потом, вскользь, нехотя: мы должны их ловить все до одной, чтобы самим воссоздать канву изображаемых действий; между тем эта канва у писателей доброго старого времени выдвигалась на первый план, а потом уже после долгих пояснений автора появлялся герой со своими поступками, встреченный нами, как старый знакомец» [2, с. 145].

Александр Блок то же ощущение новой художественности выразил в известных строках, соотнеся безначальность и бесконечность со случайностью:

Жизнь – без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай.
(«Возмездие». Пролог).

Молодой Пастернак выскажется резче и даже возведет случайность в поэтический принцип:

И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд.
(«Февраль. Достать чернил и плакать!...»)

Но Блок, стоя, как пограничник, между двумя эпохами, все же определит императивно:

Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы.

Следуя этому указанию, попытаемся задуматься, почему столь важно для художника верить «в начала и концы», что это значит и чем чревато в художественном произведении.

Ближайший смысл блоковской сентенции о «началах и концах» выражает поэтическое *credo* самого Блока, которое он манифестирует как общепозэтическое: верить вопреки очевидности. По сути, это поэтическая вариация тертуллиановского *credo, quia absurdum est*: утверждение веры как преодоления знания, ограниченного опытом и логикой. Земная правда не отрицается, она сохраняет свою законность и непреложность для жизненной сферы, но провозглашается возможность иного мышления и, соответственно, иного существования и самоосуществления. Приходится иметь в виду, что и первая, преодолеваемая посылка блоковского умозаключения тоже является преодолением очевидности: ведь ясно же, что жизнь каждого живого существа ограничена рождением и смертью, и только если помыслить жизнь как единую и неделимую субстанцию, можно противопоставить фактической дискретности жизненного процесса нечто хотя и гипотетическое, но обнадеживающее и вдохновляющее – «жизнь без начала и конца».

Утверждая, что жизнь безначальна и бесконечна, поэт уже этим направляет мысль от внешнего и очевидного к внутреннему, прозреваемому – от явлений, которые рождены и смертны, к сущности, которая не знает ни рождения, ни смерти. Но затем, возвращаясь мыслью к «началам и концам», он отнюдь не возвращается к эмпирической действительности, а делает еще одно усилие преодоления, обращаясь к сверхжизненной реальности, в которой поэтически ощущает наличие некоей высшей определенности, которую он обозначает теми же понятиями – «начала и концы».

Если представить жизнь человеческую в виде отрезка, ограниченного «началом» и «концом», то стихи Блока о «началах и концах» можно интерпретировать как двойное поэтическое размыкание: во-первых, размыкание отрезка в бесконечную линию и, во-вторых, размыкание этой линии в плоскость, или, что легче представить, вырастание на этой линии множества вертикалей – подобно траве, которая тянется от земли к небу. Соединение небесной вертикали с жизненной горизонталью и есть, по-видимому, те иные «начала и концы», в которые художнику надлежит верить.

«Три дела», считал Блок, возложены на поэта: «освободить звуки из родной безначальной стихии», «привести эти звуки в гармонию» и «внести эту гармонию во внешний мир» [3, с.162]. «Три дела» – отчетливая

вертикаль, соединяющая «небо» и «землю», «начало» и «конец» творческого исполнения. Срединная точка – гармония, осуществляемая художественным произведением как возможность соединения «начал и концов».

Человек – существо смертное и конечное – воплощает в художественном творчестве не только бесконечность, но и вечность своего бытия. Такой человек, который воплотил свои не ограниченные возможности в каком-либо материале, имеет основание именоваться художником, а плод его духовного порождения – художественным произведением, которое, как и он сам, в одной перспективе имеет «начало» и «конец», но в другой, требующей веры и только веры, – оно «безначально» и «бесконечно», а главное – оно обладает качеством, которое едва ли можно подвергнуть научному испытанию, – оно «бессмертно». Рукописи, разумеется, горят, и в этом легко может удостовериться каждый, но столь же истинно, что они «не горят», если они действительно порождены сверхжизненным, т.е. неопалимым, началом.

Являясь структурным и онтологическим аналогом человеческой жизни, художественное произведение имеет, естественно, и «начало», и «конец», даже если оно, как, например, многие пушкинские наброски, остается формально незаконченным. Но начало текста – это лишь фиксированное начало читательского восприятия, но сам текст может отсылать читающего к другим, предшествующим текстам, как этого автора, так и любых других, образуя практически безграничное поле интертекстуальной соотнесенности и «безначальности». С другой стороны, художественный текст есть творческое завершение и в этом смысле «конец» воплощаемого замысла («начала»). Поэтому призыв к художнику верить «в начала и концы» может означать, помимо всего прочего, и конкретное наставление мастера: верить, что в хаосе случайностей есть нечто, позволяющее предполагать закономерность творческого процесса, и эта закономерность обусловлена прямой зависимостью между его начальной и конечной точками, скрытыми, с одной стороны, в стихии порождения, а с другой, в стихии воспринимающих сознаний.

Вопрос о том, что изначально в творческом акте, Логос или Хаос, разделил творческое сознание на классическое и неклассическое. XX век, начавшийся «Логическими исследованиями» Гуссерля, вместо утверждения и упорядочения логического знания завершился хаосом мыслительных интенций и борьбой против самого Логоса как принципа познания и творчества – против «логоцентризма» (Ж. Деррида). «Восстание масс» (Х. Ортега-и-Гассет) – это закономерное продолжения «восстания в умах» – отрицания иерархии смыслов и ценностей. Попытка осмыслить хаотическое сознание как новый порядок, «хаосмос» (У. Эко), воспринимается скорее как проект творческого компромисса двух противоположных принципов, нежели как констатация их действительного совмещения.

Представление о двух творческих началах – гармоническом и дисгармоническом, или, если, вслед за Ницше, апеллировать к древним, «аполлоническом» и «дионисийском», стало общим местом, узаконивающим двоевластие Логоса и Хаоса. Но в то же самое время, когда в Европе началась «борьба с Логосом», в русской философской традиции идет «борьба за Логос» – именно так называется сборник философских работ В.Ф. Эрна, в котором, обобщая современные тенденции, он пишет в предисловии: «Λυγος – есть лозунг, зовущий философию от схоластики и отвлеченности вернуться к *жизни* и, не насилая жизни схемами, наоборот, *внимая ей*, стать вдохновенной и чуткой истолковательницей ее божественного *смысла*, ее скрытой радости, ее глубоких задач» [14, с.11].

Смысл творческих деклараций Блока становится ясней, а ответственность и напряженность совершаемого им выбора понятней, если рассматривать их в общемировом культурологическом контексте. Призыв верить «в начала и концы» в период, когда мировая культура стала крениться в хаос энтропии, безначальности, децентрации, ризомности и т.п., сопоставим с призывами древних и новых пророков, которые озвучивали истины, далеко превосходящие и опережающие сознание тех, к кому они обращены.

«Сегодня я – гений» – эта запись, сделанная Блоком 29 января 1918 года, может вызвать удивление: неужели только в этот день? Если всерьез отнестись к этому самоопределению, как того требует личность Блока, то оно должно означать нечто необычное в творческом самоощущении, превосходящее даже все прежние минуты вдохновения. Комментарии и объяснения находятся здесь же, в этой же дневниковой записи: «Страшный шум, возрастающий во мне и вокруг». Можно было бы трактовать этот шум метафорически или метафизически, но далее следует: «Этот шум слышал Гоголь (чтобы заглушить его – призывы к порядку семейному и православию)». Выходит, «шум», который слышен художнику, есть нечто противоположное «порядку» и, более того, он противоположен браку и религии, т.е. духовно-мистическим связям человека – с другим человеком или с Богом. Наконец, следующая фраза, непосредственно предшествующая констатации «Сегодня я – гений», не оставляет сомнений, что имеется в виду именно мистически слышимый шум: «Штейнер его “регулирует”?» [4, с.387]. Рудольф Штейнер, антропософ, учивший управлять духовными процессами, оказавший определяющее влияние на мировоззрение Андрея Белого, вызывает у Блока, судя по завыченному слову «регулировать», отнюдь не пietetное отношение. Право на такое отношение давал ему собственный мистический опыт, обретенный 29 января 1918 года.

Поэмы Блока (и «Двенадцать», и «Скифы», и «Возмездие»), неоднозначно воспринятые современниками, лишь со временем стали

приоткрывать свою сверхлитературную значимость. Поэтому авторское самоощущение может расцениваться как косвенное подтверждение их значимости, как внутренний критерий поэта, который должен если не понимать, то, по крайней мере, ощущать, что он творит.

Самоощущение «гениальности», т.е. причастности к Смыслу, к Логосу, который не только наличествует в мире, но и высказывается в творческих актах, через посредство «сыновой гармонии», способных его уловить, очеловечить и явить миру, должно, по-видимому, обострять у поэта чувство солидарности с теми, кто, как и он, оказывается избран и посвящен. Поэтому глубоко закономерны и символичны прощальные обращения Блока к Пушкину – и его Пушкинская речь, и стихотворение «Пушкинскому Дому». Выбирая между Смыслом, которого искал и хотел понять Пушкин, и надвигающимся Хаосом, который этот Смысл принципиально отвергает, Блок утверждает абсолютность смыслополагания, какими бы случайными и бессмысленными ни казались его проявления.

Сотри случайные черты –

И ты увидишь: мир прекрасен.

...Итак, среди гостей, съезжавшихся на пушкинскую Дачу, был не только Лев Николаевич Толстой, но и Александр Александрович Блок.

2. Хорошо известно, как нелегко дается автору первая фраза. Зато когда она найдена, произведение пишется уже как бы само собой [см.: 8, с.45-47] – словно получает внутренний источник энергии и самодвижения, *causa sui*, а также внутренний критерий, камертон, позволяющий из множества вариантов (концептуальных, сюжетно-фабульных, нарративных, фонетических и проч.) выбирать «единственный».

Разумеется, далеко не всегда произведения пишутся с начала. Началом творческого письма может стать любой фрагмент текста, любой компонент произведения – фраза, имя, образ, мысль, ритм и т.д. Более того, каждый новый угаданный фрагмент или компонент становится дополнительным внутренним критерием, и все вместе они составляют в сложное, многофакторное образование, которое самым непосредственным образом предопределяет формирование художественного целого. По мере создания и тем самым по мере усиления его собственного креативного критерия авторская воля вынуждается занимать по отношению к создаваемому подчиненное положение.

Трудно представить, на чем держался бы сюжет романа «Евгений Онегин», если бы Татьяна Ларина не вышла замуж. Но, по известному, ставшему хрестоматийным, признанию Пушкина, выдавать ее замуж первоначально вовсе не входило в его планы. Татьяна вышла замуж потому, что этого потребовал художественный мир, с которым она состав-

ляет единое целое. Не препятствуя героине поступать в согласии со своей сущностью, Пушкин продемонстрировал этику творческого поведения: так же, как и в поэзии, в прозе Муза должна быть «послупшна» иной, вышней инстанцией, превосходящей полномочия авторской воли.

Таким образом, внутренний креативный критерий становится не просто еще одним фактором смыслообразования, не во всем совпадающим с авторскими намерениями, но, по сути, смысловым источником произведения, его верховным принципом, который, в силу функциональной тождественности, принято обозначать понятием «автор», различая при этом «автора-творца» и «биографического автора», т.е. автора, который распорядился выдать Татьяну замуж, и автора, который подчинился этому распоряжению.

Оба автора, и автор-законодатель, и автор-исполнитель, находятся и вне, и внутри художественного мира. Автор «внеаходим» (М.М. Бахтин), но произведение являет его тайное, «превращенное» (В.В. Федоров) присутствие. «Автор-творец» – это и есть «гений», «даймон», «творческий дух», «муза» и т.п., если понимать внешнее вмешательство в творческий процесс мистически; если же находить ему психологические объяснения – то это онтологическая самообусловленность создаваемого произведения. «Автор-творец», как бы его ни толковать, мистически, психологически или как-нибудь еще, это объективное начало творчества, которому соответствует субъективное начало – способность «биографического автора» воспринимать эту объективность, слышать и различать «один, всё победивший звук» (Ахматова). Творческая сверхвосприимчивость, «вещий слух» (Пушкин) художника недаром называется «гениальностью» – это адекватность своему «гению», возможность реализовать его интенции.

Различая выражения «гений Пушкина» и «гений Пушкин», мы разграничиваем два аспекта авторства – надличностный и личностный, различаем две авторские ипостаси – автора-демиурга и автора-человека. Надличностный аспект авторства определяет в процессе создания произведения отношения высшей предопределенности. Поэт в исконном и высшем значении этого понятия – это тот, кто, как пушкинский Пророк, «исполнен» высшей волей, кто является, по выражению Платона, «передатчиком богов», или, по Хайдеггеру, «голосом бытия», или, по Юнгу, «инструментом», подчиненным своему творению. При этом поэт не перестает оставаться человеком, и его человечески определенная индивидуальность становится фактором иной, жизненной предопределенности. Обе творческие предопределенности – и «небо», и «земля» – разно направлены и неравноценны, но равно необходимы в создании художественного произведения и представляют два творческих принципа, о которых было известно со времен античности – «манический» и «миметический» [см.: 9].

Осуществляя то, к чему призван, художник осуществляет и себя, реализует свои творческие потенции, проявляет себя как художественное произведение. Нередко творческое самовыражение объявляется основной целью искусства, но обычно декларации лишь акцентируют те или иные творческие установки, сам же творческий процесс может их вполне игнорировать, поскольку творческое распоряжение поэт получает в самом творчестве: он пишет то, что «слышит», и в этом смысле словесно-поэтическое письмо напоминает «диктанта» – можно вспомнить хотя бы ахматовское вопрошание, обращенное к Музе:

«Ты ль Данту диктовала

Страницы Ада?» Отвечает: «Я».

Даже если воспринимать этот поэтический диалог исключительно метафорически, представляется вполне очевидным, что у разных творческих индивидуальностей, разделенных временем и пространством, может быть общий источник вдохновения, и эта общность неизбежно скажется в сходстве каких-либо первоосновных, определяющих черт. Стилиевые различия, таким образом, обусловлены двойной природой авторства: особенностями не только «записывающего», но и «диктующего», поскольку «передатчики богов», как называл поэтов Платон, «одержимы каждый тем богом, который ими овладеет» [13, с.262-263].

В последантовское время креативная инициатива (от лат. *Initium* – начало) начинает смещаться в сторону личности записывающего – «писателя», «скриптора». Средневековая творческая аскетика сменяется ренессансным личностным творчеством и достигает апофеоза в романтизме. Художник из послушного исполнителя художественных законов превращается в творца-законодателя. Тогда-то язык и фиксирует знаменательную замену: вместо «гений поэта» – «поэт-гений».

В XIX веке музы продолжают присутствовать в стихах, и в изрядном количестве, но воспринимаются скорее как риторические обороты, лишённые былого, конкретного, сокровенно-мистического значения. Прежде чем начнется – в XX веке – «дегуманизация искусства» (Х. Ортега-и-Гассет), искусство переживет «гуманизацию»: художник узурпирует авторское право и статус всезнающего и всеведающего творца.

Авторское самовластие, как показывает Бахтин [1, с. 7–9], было поколеблено в полифонических романах Достоевского, где автор диалогически уравнивается с героем. В произведениях, где ставятся последние вопросы и решаются отнюдь не литературные задачи, автор как отдельная и частная личность не выдерживает принятой на себя смысловой нагрузки, единая сверхчеловеческая истина распадается на отдельные человеческие правды, и хотя художник стремится воссоединить их в диалогическом, контрапунктном многоголосии, процесс распада оказался сильнее.

Началось «новое средневековье» (У. Эко): роль автора как ответственной личности постепенно умалется, пока не достигает такой степени, когда приходится констатировать его креативную смерть (М. Фуко, Р. Барт). Но в отличие от прежнего средневековья, когда творческий аскетизм писателя (переписчика, летописца и т.д.) восполнялся помощью высших существ, контролирующих творческий процесс, в современной культурно-исторической ситуации, когда умер не только «Автор», но и «Бог», т.е. когда перестают быть онтологически значимыми и личностно-человеческое начало, и надличностное, сверхчеловеческое, неизбежно возникают пессимистические прогнозы о смерти искусства вообще (В. Вейдле, теоретики Франкфуртской школы и др.).

В поисках нового творческого начала – не божественного, но и не человеческого – находится срединное, в меру конкретное и в меру абстрактное понятие: язык. Не только философ Хайдеггер, не только поэт Бродский, но даже священник Булгаков приходит к парадоксальному, как может показаться, заключению: «Остается просто, смиренно и благочестиво признать, что не мы говорим слова, но слова, внутреннее звуча в нас, сами себя говорят, и наш дух есть при этом арена самоидентификации вселенной, ибо *все* может быть выражено в слове, причем в это слово одинаково входит и творение мира, и наша психика...» [7, с.23].

«Умерший» «бог» философов и поэтов «воскрес» в языке. «Новое средневековье» оказалось «новым язычеством»: художественное мышление уже не может считать автором произведения того, кто его пишет, но еще не в состоянии всерьез предположить, что его рукой движет кто-то.

Понятие «стиль», используемое для обозначения присутствия и проявления автора в языке, становится в XIX-XX веках определяющим и даже оценочным: иметь свой «стиль» – значит, быть мастером, быть автором не только в высокодуховном, но и в высшем техническом смысле этого слова. Оттого, видимо, таким популярным оказалось определение Ж. Бюффона, отечественное еще в середине XVIII века: «стиль есть сам человек». Хотя последующее осмысление этой категории (Гете, Шиллер, Гегель и др.) представляет своеобразный антитезис этому утверждению: стиль – это не сам человек, а нечто, чему человек в состоянии творчества становится причастен; это не проявление человеческой субъективности (чему находится другое понятие – «манера»), а наоборот, проявление творческой объективности – о чем, кстати, говорил и Бюффон, уточняя: «Лишь идеи образуют основу стиля...» [12, с.35], т.е. бюффонофское «стиль есть сам человек» означает не отождествление литературной техники и личности, этой техникой владеющей, а личностное основание технической цельности.

Двоякая обусловленность стиля (с одной стороны – «сам человек», с другой – «идеи») зеркально отражает два аспекта категории автор-

ства: с одной стороны, автор – это «сам человек», творческая личность и неповторимая индивидуальность, действующая причина художественного созидания и следствие жизненного и культурного опыта, с другой – это «идея», которая требует подчиненности автора-человека проявляющимся закономерностям создаваемого целого.

Стиль как актуализация авторства выражается в интуитивно-сознательном выборе из множества вариантов наиболее адекватного возникающему единству – «единственного» слова, «единственного» поступка и т.д. Стиль предстает как единство единственностей, отбираемых авторской волей. Из неисчислимого множества слов, словоформ, приемов и т.д. автор отбирает то, что уже существует – как возможность, ожидающая осуществления, как потенция, побуждающая к реализации. Автор угадывает то, что, в сущности, уже есть, но должно быть явлено. Пушкинские черновики напоминают незаконченные реставрационные работы: «восстановлены» отдельные слова или фразы – в начале, в середине, в конце строк, текст как бы проступает из небытия, а не придумывается, не сочиняется, хоть этот процесс снисходительно и называется сочинительством. И понятно, что чем больше «восстановлено» («проявлено») текста, тем легче «угадывать» недостающие фрагменты, поскольку постигаемый смысл и прозреваемый образ целого служат теперь подсказками, более или менее внятыми.

Ставшее привычным различие литературоведческого и лингвистического аспектов стиля («стиля» и «стилистики») может получить, таким образом, теоретическое обоснование: если стиль – единство личностной эманации художественной идеи, то стилистика – единство языковой адекватности той же идеи.

С первой фразы читатель попадает в точку, открывающую перед ним две перспективы – стилевую и стилистическую: путь к идее и путь идеи. Читатель еще не знает, что ему предстоит, но уже может знать, по стилю, по языку, кто ему предстоит. Стилевое прочтение – это поиски личностного контакта, пропуск в художественный мир, возможность целостного, миропозитического познания, что существенно отличает его от адаптированной информативности нестилевого восприятия.

3. Стилевое прочтение – едва ли не самый сильный довод при текстологических затруднениях, а когда достоверные факты отсутствуют, он просто единственный – например, в темной истории авторства «Тихого Дона» [10, 11 и др.] или, скажем, в отношении начальной фразы романа «Мастер и Маргарита».

В авторитетном пятитомном собрании сочинений роман М.А. Булгакова подготовлен к печати Л.М. Яновской в согласии, как она утверждает, с последней авторской волей и начинается так:

«В час жаркого весеннего заката на Патриарших прудах появилось двое граждан» [6, с. 7].

Такое начало существенно расходится с прежним вариантом, подготовленным вдовой писателя Е.С. Булгаковой:

«Однажды весною, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина» [5, с. 423].

Когда в разговоре с Лидией Марковной (в 1991 году, в Киеве, на конференции, посвященной 100-летию юбилею писателя) я сказал, что, по-моему, прежний вариант все-таки лучше, что даже без специального анализа он представляется и музыкальнее, и пластичнее, и структурнее, и информативнее, то в ответ услышал: «Будем доверять автору».

Вполне соглашаясь с такой общей установкой, зададимся все же несколькими неизбежными вопросами. Если, совершая правку романа, Булгаков продиктовал жене эти изменения, то почему она, готовя публикацию, решила нарушить его волю? Если предположить, что в отношении первой фразы авторская воля была именно таковой, как полагает текстолог, есть ли у нас уверенность, что смертельно больной писатель находился в этот момент, как говорится, «в здравом уме и ясной памяти»? Если же допустить, что решение было им принято сознательно и осмысленно, то должны быть какие-либо художественные мотивы, объясняющие предпочтительность нового варианта.

Все эти вопросы обращены к «биографическому автору», поэтому и ответ на них следует ожидать исключительно в сфере документальных свидетельств, высказываний очевидцев и т.п., т.е. в сфере сугубо недостоверной и, главное, малодоказательной. Но если исследователь принимает во внимание сложную природу авторства, тогда сфера его поисков значительно расширится, а наиболее основательной аргументацией становится анализ текста. А если учитывать также специфичность «поэтики начала», тогда вопрос о том, какая редакция начала адекватнее стилю и стилистике целого, оказывается не таким уж неразрешимым.

Уже первое слово «Однажды...» (в редакции Е.С. Булгаковой) стилистически настраивает на сказовую и, пожалуй, даже сказочную повествовательную интонацию, которая вскоре начнет подтверждаться сюжетно: поэт Иван Бездомный оказывается «дураком», который, подобно сказочному Ивану-Дураку, переживает всевозможные приключения, пока не обретает некое сокровенное знание, недоступное другим, здравомыслящим героям.

Далее, вариант Е.С. Булгаковой с классической четкостью очерчивает хронотоп происходящих событий, причем параллельно в двух степенях конкретности:

- 1) (а) *«Однажды весною...»* (время года),
(б) *«...в час небывало жаркого заката...»* (время дня);

начало («Однажды весной, в час небывало жаркого заката...»)? И услышал: высшим силам. Разумеется, у нас нет никаких научных оснований безоговорочно принимать эту информацию, хотя ее содержание, в свете представлений о двойном авторстве, идеальном и реальном, не должно вызывать недоумения или удивления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. В большом времени // Бахтинология: Исследование, переводы, публикации, – СПб.: Алетейя, 1995. – С. 7–9.
2. Белый А. Пророк безличия // Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994. – 528 с.
3. Блок А.А. О назначении поэта // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. – М.-Л., 1962. – Т.6. – С. 160–168.
4. Блок А.А. Записные книжки. – М., 1965.
5. Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. – Л., 1978.
6. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. – М., 1992. – Т.5.
7. Булгаков С. Философия имени. – Париж, 1953. – 192 с.
8. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. – М., 1982. – 368 с.
9. Домашенко А.В. О маническом и трагическом в поэзии Ф.И. Тютчева // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2001. – Вып. 7/8. – С. 32–46.
10. Загадки и тайны «Тихого Дона»: Итоги независимых исследований текста романа. 1974–1994. – Т.1. – Самара, 1996.
11. Кораблев А.А. Темные воды «Тихого Дона». – Донецк, 1998.
12. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. – К., 1994. – 288 с.
13. Платон. Избранные диалоги. – М., 1965.
14. Эрн В.Ф. Борьба за Логос // Эрн В.Ф. Сочинения. – М., 1991. – С. 11–294.

АНОТАЦІЯ

В статті на прикладах класичних творів російської літератури розглянуті декотрі аспекти (онтологічний і структурний) поетики початку літературного тексту. Початок твору співвідноситься з категоріями авторства і стилю. Показано, що подвійна природа авторства зумовлює різноприродність стилю і стилістики. Розглядається питання про початок роману М.О. Булгакова «Майстер і Маргарита».

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики» (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

In the article by the example of the classical products of the Russian literature some aspects (the ontologic and the structural ones) of the beginning of the literary text are considered. The beginning of the product corresponds with categories of the authorship and the style. It is shown, that the double nature of the authorship predetermines the different nature of the style and the stylistics. The question on the beginning of the novel by M.A. Bulgakov «The Master and Margarita» is considered.

The report was made at the scientific-practical conference “The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics” (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

*С.А. Кочетова
(Горловка)*

УДК 821.161.1

**СТАТЬЯ М. ВОЛОШИНА «ПРОРОКИ И МСТИТЕЛИ»
И ЕЁ МЕСТО В СТРУКТУРЕ КНИГИ
«ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА»**

За последние годы в литературоведении появились интересные работы, посвящённые творчеству М. Волошина [11], [17], [13]. Некоторые из них посвящены осмыслению жизни и творчества поэта [13], другие – анализу поэтики только одного произведения [1], третьи – рассмотрению влияния философии А. Бергсона на творчество М. Волошина [21]. Во многих работах исследователи изучают отдельные аспекты творчества писателя [4], [18], [8], [7], [10], [15], [9]. К сожалению, мало изученной страницей творчества Волошина остаётся на сегодняшний день его литературная критика. Почти исключительной выглядит статья В.П. Купченко, В.А. Мануйлова и Н.Я. Рыковой «М.А. Волошин – литературный критик и его книга «Лики творчества», сопровождающая публикацию литературно-критических работ М. Волошина [12]. Поэтому целью данной работы является рассмотрение проблематики и поэтики книги М. Волошина «Лики творчества».

Известно, что свой творческий путь М. Волошин начинал как литературный критик и журналист. Первая литературно-критическая статья Волошина «В защиту Гауптмана. По поводу переводов г. Бальмонта» была опубликована в 1900 году в московском журнале «Русская мысль». Его работы, начиная с первых годов XX века, регулярно появлялись на страницах газеты «Русь», журналов «Весы» и «Аполлона»,

других изданий. В каждой отдельной статье, представляющей читательской публике новые имена современных Волошину мастеров различных видов искусства (литературы, живописи, скульптуры, графики, музыки и т.д.), стала складываться и постепенно выкристаллизовываться позиция глубоко образованного человека, творчески относящегося не только к своему пониманию художественного мира, но и к представлениям других творцов о сущности искусства: «...Пути ведут меня на запад – в Париж, на много лет, – учиться: художественной форме – у Франции, чувству красок – у Парижа, логике – у готических соборов, средневековой латыни – у Гастона Париса, строю мысли – у Бергсона, скептицизму – у Анатоля Франса, прозе – у Флобера, стиху – у Готье и Эредиа... В эти годы – я только впитывающая губка, я весь – глаза, весь – уши» [4, с.31].

Результатом scrupulous работы критика, подмечавшего малейшие перемены художественных вкусов и пристрастий современников, должен был стать грандиозный проект, названный автором «Лики творчества». Издав в 1914 году первый том «Ликов творчества», Волошин предполагал продолжить это издание, о чём говорят сохранившиеся различные варианты планов второго, третьего и четвёртого томов. В. Мануйлов в примечаниях к «Ликам творчества» отмечает, что «в сохранившихся планах и дополнениях к ним не раз варьировались порядок статей и их количество. Тем не менее сопоставление этих планов, отдельные высказывания в письмах и самая тематика статей дают нам возможность в известной мере опираться на волю и творческие замыслы автора» [2, с.600]. Переизданная в 1988 году в серии «Литературные памятники» книга М. Волошина представляет собой собрание отдельных статей, объединённых стремлением автора критически представить культурный срез жизни русского и французского народов на рубеже веков. О приверженности писателя французской культуре говорили многие современники М. Волошина. Так, М. Цветаева писала: «Явным источником его творчества в первые годы нашей встречи, бывшие последними до войны, была бесспорно и явно Франция. ... Ссылка его была всегда на Францию. Оборот головы всегда на Францию. Он так и жил, головой, обёрнутой на Париж. Париж XVIII или нашего, нынешнего, Париж улиц и Париж времён был им равно исходен. В каждом Париже он был дома, и нигде, кроме Парижа, в тот час своей жизни и той частью своего существа, дома не был. ... Его ношение по Москве и Петербургу, его всеприсутствие и всеместность везде, где читались стихи и встречались умы, было только воссозданием Парижа. ... Париж прошлого, Париж нынешний, Париж писателей, Париж бродяг, Париж музеев, Париж рынков, Париж парижан, Париж – калужан (был и тогда такой!), Париж первой о нём письменности и Париж последней песенки Мистенгетт, – весь Париж, со всей его, Па-

рижа, вместимостью, был в него [Волошина – С.К.] вмещён» [19, с.210-211]. Е. Ланн в книге «Писательская судьба Максимилиана Волошина» в 1927 году называл писателя «прекрасным выходцем из чужой нам французской культуры» [16, с.8]. А. Белый воспринимал Волошина не иначе как «мост между демократической Францией, новым течением в искусстве, богемой квартала Латинского и – нашей левой общественностью» [4, с. 141]. Постоянно называя Волошина «парижанином» Белый отметил: «Волошин понравился мне...» [4, с. 144]. Даже поэт, прозаик и критик Б. Садовский, откровенно не симпатизирующий Волошину, писал: «Когда мне приходилось беседовать с Волошиным, невольно вспоминался Иванушка из «Бригадира» Фонвизина: «Тело моё родилось в России, это правда; однако дух принадлежит короне французской» Что стал бы делать Волошин вне Парижа? Он искренне стремился сблизить русское искусство с западным, тогда как на деле был только посредником между московскими и парижскими декадентами, их «коммивояжером» [4, с. 145-146].

Но, как бы его ни воспринимали современники, называя «мостом» или «только посредником», очевидным становится тот факт, писатель М. Волошин, человек с «русской душой и словом» [19, с.214], «пропитанный» французской культурой, посвятил свой значительный литературно-критический труд «Лики творчества» анализу творений русских и французских мастеров (литераторов, художников, скульпторов, актёров и т.д.). И, безусловно, специальное изучение творчества писателя и, в частности, «Ликов творчества» представляет интерес не только для теоретиков и историков литературы или изобразительных искусств, но и для исследователей в области философии, эстетики, психологии творчества.

Первая книга «Ликов творчества» составлена из статей, посвящённых творчеству современных Волошину французских мастеров художественного слова. К началу 1914 г., когда вышла в свет первая книга, в газете «Русь» и в других периодических изданиях (журналы «Аполлон», «Перевал», «Золотое руно») появились многие очерки из цикла «Лики творчества», но для писателя оказалось принципиальным включить в первую книгу критических работ именно материалы о французском искусстве.

Исследователи делят статьи Волошина в первой книге «Ликов творчества» на две группы [13, с.582]. К первой группе они относят «Лица и маски» и «Сизеран об эстетике современности», а ко второй группе – «Апофеоз мечты» (о творчестве Вилье де Лиль-Адана), «Барбэ д'Ореви́льи», Анри де Ренье», Поль Клодель», «Аполлон и мышь», «Демон разрушения и закона». Характерной чертой статей в обеих группах становится особенная авторская позиция. В первом случае исследователи отмечают, что «автор стремится довести до русского читателя не-

известные ему факты и охарактеризовать их с максимальной беспристрастностью, ... сопровождает информацию не оценкой, а суждениями «осмысливающего» порядка» [13, с.582]. А, предпринимая анализ второй группы статей, исследователи отмечают, что в них «автор-критик, автор-оценщик литературных явлений как бы сознательно тушевывается, прячется за материал, а материалом этим являются обращения к свидетельствам и оценкам французских критиков, писателей и поэтов, обильные цитаты из их высказываний, цитаты, зачастую очень пространные, из произведений писателя, о котором идёт речь в данной статье» [13, с.582]. Заметим, что автор-критик действительно не стремится к явной демонстрации своей позиции, но, в то же время, сам выбор материала, его расположение, очерёдность аргументов, выдвигаемых в пользу определённого понимания и интерпретации художественного явления говорит как раз о том, что в этом и заключается особенное авторское представление, особенное «пристрастие» Волошина-критика. Если учитывать тот факт, что ориентация на читателя свойственна всем текстам (художественным и нехудожественным), а рецепция художественной литературы отличается высокой степенью субъективности, то можно говорить о специальной, особенной позиции критика, представляющего читателю произведение художественной литературы. К тому же в одной из редакций Предисловия к «Лицам творчества» Волошин сам определяет своё кредо критика: «Для того чтобы художественное произведение вошло в жизнь, мало одного творчества художника – надо, чтоб оно было понято и принято. Творчество это акт мужеский – осеменяющий, оплодотворяющий; понимание – женский – вынашивающий и рождающий. Конечно, и вне понимания художественное произведение есть и пребывает как семя. Но бытие его только возможно, а форма, в которой оно будет жить, зависит от того, кем и как оно будет впервые воспринято, так как первый понявший кладёт на его дальнейшее бытие черты своей индивидуальности. Но зачатие может происходить много раз, так как сущность творческого семени бессмертна, а понимание связано с эпохой» [2, с.596]. Роль критика, как мы видим, становится определяющей в представлении произведения широкому кругу читателей. Таким образом, становится очевидной позиция Волошина-критика – он берёт на себя ответственность за «правильное» (в его представлении) первое понимание явления культуры.

Что же даёт основания критику сознательно становиться «судьёй» творца? Вероятно, определяющим фактором является установка критика на понимание творческого метода художника, «убеждённость в том, что художественное произведение может быть оценено и истолковано только с эстетических, философских позиций самого творца» [2, с.597]. Произведение рождается и существует в дальнейшем благодаря

совместным усилиям творца, критика и читателя, а «матерью произведения каждый раз является критика» [2, с.596]. Поэтому «Лики творчества» – это книга не только о поэтах или художниках, это книга, представляет авторское понимание образов читателя и критика.

При разделе статей первой книги «Ликов творчества» на две группы исследователи не включают в список работу «Пророки и мстители». Эта статья оказывается, словно выпавшей из списка. Но, на наш взгляд, авторская позиция в данной работе имеет свою специфическую особенность. Статья была опубликована в ноябрьском номере журнала «Перевал» за 1916 год, а несколькими месяцами ранее в одном из писем А.М. Петровой Волошин писал: «Во мне всё больше и больше растёт мистическое чувство подходящего пламени. Может быть, мистические секты и предвидения, предшествовавшие Великой Революции, которые я изучаю теперь, меня настраивают на это» [2, с.641]. А исследователь творчества писателя И. Куприянов говорит об особенном двойственном отношении Волошина к революции, проявившемся именно в статье «Пророки и мстители»: «... У него и симпатия, и страх перед ней: симпатия к историческому сдвигу, который происходит в результате революционных преобразований, антипатия к террору, который навязывается революции» [12, с.96]. Подобно тому, как Волошин описывает чувство предвиденья в двух крайних его формах – страха и желания – так и его отношение к революции находится между страхом перед таким явлением и желанием осуществления такого явления: «В слове «Революция» соединяется много понятий, но когда мы называем великую Революцию, то, кроме политического и социального переворота, мы всегда подразумеваем ещё громадный духовный кризис, психологическое потрясение целой нации» [2, с.192].

Волошин в статье о революции излагает свои принципы анализа различных явлений – исторических, культурологических, художественных, литературных. Он, обобщая факты свершения любых революций, говорит о повторяющихся событиях, позволяющих определить закономерности возникновения и развития каких-либо проявлений общественной жизни: «В жизни человека есть незбылемые моменты, неизменные жесты и слова, которые повторяются в каждой жизни с ненарушимым постоянством: смерть, любовь, самопожертвование. И именно в эти моменты никто не видит и не чувствует их повторяемости: для каждого, переживающего их, они кажутся совершенно новыми, единственными, доселе никогда не бывавшими на земле. Подобными моментами в жизни народов бывают Революции. С неизменной последовательностью проходят они одни и те же стадии: идеальных порывов, правоустановлений и зверств – вечно повторяющие одну и ту же трагическую маску безумия и всегда захватывающие и новые для переживающих их» [2, с.193].

Очевидным становится тот факт, что такой подход к анализу общественных событий применим и к анализу явлений культуры. Тем более, если речь идёт о культурах двух народов – французского и русского. Критик допускает существование крайних форм в искусстве, но истинное искусство он ищет где-то между ними, среди «вечного» повторяющегося, но переживаемых каждый раз как в первый, образов и сюжетов.

В «Заметках 1917 года» Волошин ещё раз вернётся к разговору о «вечных» константах. Характеризуя современную ему эпоху, он говорит о том, что «всё сдвинуто в мире, нет устоев, нет чувства тяжести, мы не знаем, где верх и низ. Европа сорвана войной, Россия сорвана революцией. Наступило время, когда надо, с закрытыми глазами, как слепому, внутри себя нащупать те тяготения, те точки опоры, которые ускользнули в мире внешнем» [3, с.298]. И не поиску ли этих «точек опоры» посвящена вся книга «Лики творчества»? Статья «Пророки и мстители» выполняет функцию программной статьи для всего волошинского труда, хотя она и расположена в заключительной части первой книги «Ликов творчества». Критик пытается «вписать» творчество современных ему французских мастеров художественного слова в мировую сокровищницу культуры, сделать их причастными всемирной истории. Так, в статье о трагедии «Аксель» Вилье де Лиль-Адана критик заявляет, что «первая часть «Акселя» может служить образцом драматического построения. ... Эта часть сжимает в нескольких огнедышащих страницах всё мировое значение католицизма, и по громадному историческому захвату её можно сопоставить только с «Легендой о великом инквизиторе» из «Братьев Карамазовых» [2, с.14], а представляя биографические данные об авторе произведения Волошин заявляет: «Нужна была древняя и густая кровь благородной кельтской семьи ..., нужны были десятки поколений этого рода, пронизавшего своею волей историю старой Франции, чтобы на самой вершине своей пирамиды в середине девятнадцатого века воздвигнуть одного поэта» [2, с.24]. В работе о Барбэ д'Оревилю мы вновь встречаем попытку автора исследования представить «знаменитого и неизвестного» художника как состоявшегося мастера, занявшего достойное место в истории французской литературы: «Он хотел быть и был голосом своей земли и своих отцов» [2, с.34]. Ещё одним примером поиска «точек опоры», образца во французской литературе является статья, посвящённая творчеству Анри де Ренье. Творчество французского поэта, современника Волошина, подвергнувшееся строгому анализу критика, содержит утверждение о том, что «на долю Анри де Ренье выпала счастливая и завидная доля в искусстве: быть собирателем плодов, быть осуществителем упорных исканий, которым были отданы силы нескольких поколений французских поэтов. В нём рафаэлевская, в нём пушкинская прозрачность и лёгкость. С законным правом он мог бы применить к себе стих Бальмонта: «Предо мною

другие поэты – предтечи». Как отражение в выгнутом зеркале, в стихе его соединились все завоевания, которые французская поэзия сделала за вторую половину XIX века. Парнасцы, Маллармэ, символисты приготовили ему путь. Сам он не искал новых путей. Он стал поэтом-завершителем» [2, с.55]. Подобные примеры мы можем встретить и в следующих статьях, включённых в первую книгу «Ликов творчества». Они словно иллюстрируют положение, выдвинутое в статье «Пророки и мстители», о необходимости уметь различать «незыблемые моменты, неизменные жесты и слова» [2, с.193], повторяющиеся как в жизни отдельных людей, так и в историческом развитии общества и, в частности, в развитии мировой культуры.

Примечательной и глубоко символичной для всего творчества писателя является, на наш взгляд, авторская позиция в статье «Пророки и мстители». С одной стороны, автор стремится к беспристрастности, объективности, взгляду «извне», сознательно уходит от оценивания факта, с другой, – напротив, насыщает свой текст аргументами, доказывающими правомерность определённой авторской оценки того или иного исторического события. Двойственный, а, иногда, пограничный характер позиции критика, его любовь к парадоксам сказались, впрочем, даже в названии статьи. «Пророки» олицетворяют обращённость в будущее, «мстители» – направленность в прошлое. Противоположно направленные векторы, соединённые в одном словосочетании, символизируют ту же двойственность, характерную для волошинского стиля в целом, включая его поэтическое и прозаическое наследие.

Таким образом, нам представляется чрезвычайно важным дальнейшее изучение книги писателя, которое могло бы дать возможность более полно представить Волошина-критика, определить его место в истории русской художественной культуры. А в свете нашего исследования жанрового разнообразия писательской крики русских модернистов тщательное изучение уникальной книги Волошина позволило бы, на наш взгляд, говорить о специфических чертах цикла статей как критического жанра, и, шире, – книги критика как особым образом организованной гражданской позиции автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балашов Н.И. «Дом поэта» М. Волошина (на путях анализа одного стихотворения) // Известия АН СССР. – 1978. – Т.37. - № 5. – С.414-423.
2. Волошин М. Лики творчества. – Л., 1988.
3. Волошин М. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. – М., 1991.
4. Воспоминания о Максимилиане Волошине: Сборник. – М., 1990.

5. Горная В.З. Читатель и критик // *Художественное восприятие: проблемы теории и истории*. – Калинин, 1988. – С.53-62.
6. Громов Е.С. Литературно-художественная критика как элемент духовной культуры // *Художественная критика и общественное мнение*. – М., 1992. – С. 33-65.
7. Десницкая А. Киммерийская тема в поэтическом творчестве М. Волошина // *Волошинские Чтения*. – М., 1981. – С.40-45.
8. Долгополов Л.К. Волошин и русская история (на материале крымских стихов 1917-1921гг.) // *Русская литература*. – 1987. - №4. – С.169-174.
9. Завадская Е. Поэтика киммерийского пейзажа в акварелях М.А. Волошина // *Волошинские Чтения*. – М., 1981. – С.49-57.
10. Кіреєва І.Г. Проблеми творчої особистості в літературно-критичній спадщині М. Волошина: Автореф. дис. ... к. філол. наук. – Дніпропетровськ, 1993.
11. Кошемчук Т.А. «Сонет М.А. Волошина «Над зыбкой рябью вод...» // *Анализ одного стихотворения*. – Л., 1985. – С.65-74.
12. Куприянов И.Т. Судьба поэта. – М., 1978.
13. Купченко В.П., Мануйлов В.А., Рыкова Н.Я. М.А. Волошин – литературный критик и его книга «Лики творчества»// *Волошин М. Лики творчества*. – Л., 1988. – С.555-599.
14. Купченко В. Остров Коктебель. – М., 1981.
15. Любимцева Л.М. Особливості поетики М.О. Волошина: Автореф. дис. ... к. філол. наук. – Дніпропетровськ, 2000.
16. Ланн Е. Писательская судьба Максимилиана Волошина. – М., 1927.
17. Пинаев С.М. «Близкий всем, всему чужой...» М. Волошин в историко-культурном контексте «серебряного века». – М., 1993.
18. Смирнов И.С. «Всё видеть, всё понять...» (Запад и Восток М. Волошина) // *Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации*. – М., 1985. – С.248-265.
19. Цветаева М. Из очерка «Живое о живом» // *Цветаева М. Об искусстве*. – М., 1991. – С.193-215.
20. Чернец Л.В. О формах интерпретации литературных произведений // *Художественное восприятие: проблемы теории и истории*. – Калинин, 1988. – С.42-53.
21. Wallraten C. Mahsimilian Voloschin als Kunstler und Criticuer. – Munchen, 1982.

АНОТАЦІЯ

Робота присвячена питанню проблематики статті „Пророки і мстители„ та її місця у структурі книги М. Волошина „Ли́ки творче́ства”, що складається з літературно-критичних праць, присвячених аналізу творчості російських та французьких митців.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики» (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

This article is devoted to the problems of M. Voloshin's work "Prophets and Avengers". There is an attempt to analyze its place in the structure of M. Voloshin's book "Faces of the Creation", which consist of critical works due to Russian and French creators.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

*Е.Л. Лаврова
(Горловка)*

УДК 82–1.+821.161.1

ПОЭТИКА РАННИХ СТИХОТВОРЕНИЙ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Ранние стихотворения М. Цветаевой собраны, как известно, в двух первых сборниках «Вечерний альбом» (1910г.) и «Волшебный фонарь» (1912г.). Тотчас после выхода этих сборников последовали отзывы в печати. Отреагировали на сборники величины в русской литературе крупные: В. Брюсов, М. Волошин, М. Шагинян, Н. Гумилев, С. Городецкий. В основном отзывы были доброжелательными и мягкими по тону. Исключение составил несколько раздраженный отзыв В. Брюсова.

Ничем, кроме этих отзывов, мы в литературоведении не располагаем. Между тем изучение поэтики ранних произведений Цветаевой кажется весьма важным и перспективным с точки зрения творческой эволюции крупнейшего поэта XX века, каким является М. Цветаева. Прежде всего, мы должны задаться вопросом, если в основе творчества поэта лежит «некая постоянная мифология» [2, с.146], а при изучении поэтики зрелых произведений Цветаевой эта постоянная мифология отчетливо вырисовывается, то нет ли и в ранних произведениях Цветаевой постоянной мифологии? Если она есть, то в какой мере она усвоена зрелой Цветаевой? Или, напротив, отвергнута ею? Существует ли в ранних произведениях поэта некая порождающая идея, лежащая в основе поэтической образной системы и насколько эта идея, если она есть, усвоена или отвергнута Цветаевой впоследствии? Если в ранних произведениях Цветаевой есть постоянная мифология, система обра-

зов-символов, порождающая их идея, то на каком социальном и личностном фундаменте они выросли?

Ю. Лотман говорит, что поэт может “черпать свою символику из арсенала эпохи, культурного направления, социального круга” [2, с.225]. Индивидуальность художника проявляется в использовании старых традиционных символов, а также в создании новых. Образуя “кристаллическую решетку взаимных связей они создают тот “поэтический мир”, который составляет особенность данного художника” [3, с.225].

Создала ли юная Цветаева свой особый поэтический мир? Прежде, чем ответить на этот вопрос, в общих чертах рассмотрим эпоху, социальный круг и культурную атмосферу дома, в котором воспитывалась Цветаева.

Детство поэта падает на конец XIX – начало XX века, точнее на период с 1892 (год рождения) по 1905 г.

Исторические события этих лет всем хорошо известны и нет нужды о них рассказывать.

В литературе М. Горький призывал художников быть “герольдами, боевыми трубами и первыми мечами своего народа” и “раздувать искры нового в яркое пламя” и утверждал, что лучший читатель это грамотный рабочий и мужик-демократ, и удивлялся И. Бунину, который «свой красивый талант не отточит в нож и не ткнет им куда надо», а пока в ожидании от Бунина разбойничьих дел умилялся А.Н. Толстым, с размахом изображающим “разложение современного дворянства”.

Символисты выступали против мертвенного позитивизма XIX века и призывали сливать в поэтическом символе два содержания: скрытую отвлеченность и очевидную красоту. Взошла звезда А. Блока.

Ф. Сологуб предупредил мир о продолжающемся существовании мелкого беса Передонова.

Юная Цветаева взрастает в неведении всей этой литературной борьбы. Ее детский взор пока что прикован к А. Пушкину, и литература начнется с него. В юности она узнает о своих старших современниках и ровесниках: Д. Мережковском, З. Гиппиус, А. Белом, К. Бальмонте, А. Блоке, В. Брюсове, М. Волошине, А. Ахматовой, Н. Гумилеве, О. Мандельштаме. Со многими из них она впоследствии познакомится. О Белом, Бальмонте, Волошине, Мандельштаме, Брюсове она напишет воспоминания. А пока детство протекает в доме ее отца, профессора Московского университета И.В. Цветаева, основателя Музея изящных искусств.

Дух дома – творческий. Ее детство протекает в московской интеллигентной высокопросвещенной семье.

Мать, Мария Александровна, прекрасная пианистка. В доме постоянно звучит музыка: Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шопен, Шуман. Детей обучают гувернантки французскому и немецкому языкам. Мать много читает детям. Потом они и сами начинают с жадностью поглощать

книгу за книгой. В доме прекрасная библиотека, рояль, на стенах картины, на книжных шкафах скульптуры древнегреческих богов, героев и философов. Цветаева с детства впитывает русскую и европейскую культуру. Условия, в которых она воспитывается, в высшей степени благоприятны для развития ее поэтического таланта. В ее образовании и воспитании ничего не упущено: религия, литература, музыка, иностранные языки, живопись, скульптура, театр, философия, эстетика, и обязательная гимназическая программа. Мария Александровна мечтает сделать из дочери концертирующую пианистку – ребенок талантлив и многое обещает. И если бы не поэзия (Цветаева потом скажет, что Бог задумал ее поэтом), то не исключено, что мир получил бы знаменитую пианистку. Но юная Цветаева начинает писать стихи, и совсем не мечтает о карьере музыкантши.

Сборник “Вечерний альбом” был издан в 1910 году, т. е. когда Цветаевой было 18 лет. Стихотворения сборника не датированы, что и не удивительно. Привычку датировать свои стихотворения Цветаева приобретает в юношеском возрасте. Стихи сборника написаны примерно между 1900-1909 гг.

Для того, чтобы ответить на все поставленные в начале вопросы, необходимо опереться на идею, объединяющую все стихотворения первых сборников Цветаевой. Эту идею можно почерпнуть у И. Бродского, сказавшего, что Цветаева является «наиболее ценным мыслителем своего» времени [1, с.69]. Это очень ответственное заявление, так как первая половина XX века богата замечательными русскими и зарубежными философами. Ценность Цветаевой как мыслителя И. Бродский видит прежде всего в оригинальности системы взглядов поэта и определяет эту систему как «философию дискомфорта» [1, с.70].

Философия дискомфорта Цветаевой развивалась исподволь. В процессе этого развития были определенные доминанты, сменяющие одна другую, но не исчезающие бесследно, а по мере выдвижения на первый план одной из них, другие становились фоном, лейтмотивами. Каждая доминанта философии дискомфорта порождала особую эстетику и поэтику цветаевских произведений.

Философия дискомфорта начинает свое развитие в творчестве Цветаевой с первых ее детских стихотворений. Однако философии дискомфорта противопоставлена философия комфорта, которая является лейтмотивом ранних стихотворений Цветаевой. Стихи юной Цветаевой вводят нас в мир счастливого детства, материального достатка, семейного благополучия, безмятежности, безопасности, мечтательности и фантазерства.

Ощущение комфорта и безопасности настолько сильны, что в детских мечтах и фантазиях появляется желание разрушить это благополучие, взорвать рутину, например, в стихотворении «Дортуар весной»:

«О весенние сны в дортуаре, О блужданье в раздумье средь спящих, Звук шагов, как нарочно, скрипящих, И тоска, и мечты о пожаре».

«Мечты о пожаре» – это мечты о дискомфорте, который, нарушив порядок вещей, прогонит скуку. Но это дискомфорт «мечтанный», выражаясь словом самой Цветаевой. Безопасный дискомфорт. Зная, что никогда с ними ничего подобного не случится, благовоспитанные дети охотно воображают себя шайкой воров, пиратами, и. т. п.

Изредка бывают видения прямо противоположного характера, когда ребенку является Дева Мария («Дама в голубом»), но такие видения происходят гораздо реже.

Все эти мечты и фантазии существуют естественно только в детском воображении. Реальность немножко скучна, но, тем не менее, вполне благополучна.

Детство воспринимается как райское время. Юная Цветаева неоднократно повторит в своих стихах, что время ее детства это рай. Обращаясь к книгам, она говорит: *«Из рая детского житья Вы мне привет прощальный шлете»*, а в другом стихотворении она называет детство: *«Мой утраченный рай»*.

Рай детства ассоциируется у Цветаевой с золотым цветом. Детство это золотые дни. Золотой цвет доминирует в ранних стихотворениях Цветаевой. Золотой цвет в мировой культуре, как известно, символизирует идеи превосходства, совершенства, богатство, мудрость, чистоту, любовь и жизненное начало. Не случайно золото принесено волхвами в качестве дара Иисусу-младенцу.

Цветаева в полной мере реализует символику золотого цвета, говоря о детстве: *золотые дни, золото колечек, листьев позолота, золотые лучи, золотистые кудри, золотые глазки, куры с золотым хохлом, ярким золотом горит распястье, золотые дали, золотые имена, золотистая грива* и. т. д.

В цикле стихотворений «Ока» Цветаева несколько раз воспользуется этим эпитетом. В летнее время семья отдыхала в Тарусе. Этот небольшой городок на Оке станет для Цветаевой раем, в котором она провела свое детство. Этот рай залит золотым цветом: *«Милый луг, тебя мы так любили, С золотой тропинкой у реки ... Меж стволос снуют автомобили, – Золотые майские жуки»*, *«Ах, золотые деньки!»*, *«Ах, золотая дорога! По бокам молодые стволы!»*, *«Что мне трепет архангельских крылий? Мой утраченный рай в уголке, Где вереницею плыли Золотые плоты по Оке»*.

Юная Цветаева понимает, что счастливое детство у нее было благодаря матери. В стихотворении, посвященном ей, Цветаева говорит: *«К детским снам клонясь неутомимо (Без тебя лишь месяц в них глядел!) Ты вела своих малюток мимо Горькой жизни помыслов и дел»*.

Образами-символами в поэтике юной Цветаевой является также

розовий цвет, темнота, темный цвет, тишина, нежность, волшебство, чары, чудо и тайна. Все эти слова также являются образами-символами счастливого детства.

Темный цвет противопоставлен золотому. Золотой цвет связан с солнцем, светом, днем. Темный – с сумерками, полутьмою вечера. Темный цвет, как и золотой, доминируют в системе цветаевских образов-символов. Темнота, сумерки, полутьма у Цветаевой почти не имеют негативного значения. Первый сборник стихотворений совсем не случайно назван «Вечерний альбом». С наступлением вечерних сумерек лучше всего мечтается. Темнота может скрывать опасность, но это воображаемая, поэтому «безопасная опасность»: *«Над миром вечерних видений Мы, дети, сегодня цари. Спускаются длинные тени, Горят за окном фонари, Темнеет высокая зала, Уходят в себя зеркала ... Не медлим! Минута настала! Уж кто-то идет из угла».*

Розовый цвет в цветаевской поэтике символизирует в одном случае самое юность, блещущую свежестью и нежностью: одно из стихотворений так и называется «Розовая юность». В другом случае розовый цвет символизирует переход от дня к ночи, от света – к тьме. Лучи заходящего солнца окрашивают все в розовый цвет, который предшествует сумеркам. Розовый цвет предрасполагает к мечтательному настроению.

Мечтания, грезы в сумерках требуют сосредоточенности. Идет процесс вслушивания в себя и в звуки окружающего мира. Цель этого вслушивания – уловить таинственные, почти неслышные звуки и знаки иного мира. Все становится тихим, чтобы не вспугнуть покоя и особенного состояния души, напитанной нежностью ко всему окружающему миру и ожиданием чего-то *таинственного*: тихие дети, тихий вечер, тихий шаг, тихий воздух, тихий жест: *«Словно тихий ребенок, обласканный тьмой, С бесконечным томленьем в блуждающем взоре, ты застыл у окна».*

Мир детства ограничен залой, дортуаром, дачным садиком, пляжем, городским садом, лугом. В зале есть диван, зеркала, паркет, рояль. В саду растут березы и сосны. Луга полны цветов и окружены болотами.

На первый взгляд здесь описан вполне реальный мир. Но одновременно он не вполне реален, ибо все вещественно-предметное в нем волшебным образом преображается в грезах и фантазиях детей. Источником этих фантазий являются детские книги. В привычно вещественный мир вторгается книжная сказочная экзотика Средневековья, Востока и Юга: замки и короли, принцессы и пажы, орхидеи и жемчуга, пигмеи и магнолии, феи и пираты, турки и чинары, рыцари и воры, дофины и атаманы, и. т.д. Все они сосуществуют рядом и одновременно с гувернанткой, домашними, обедающими в столовой, роялем и часами в гостиной. Фантазии перемешаны с бытом.

Однако уже в «Вечернем альбоме» в разделе «Детство» появляется ощущение дискомфорта, разрушающего гармонию домашнего уюта.

Это дискомфорт чужой смерти. Тема смерти совсем не детская тема, но она вторгается в детство как неизбежная и жестокая реальность жизни. Из 35 стихотворений этого раздела 8 развивают тему смерти, причем одно из стихотворений названо «Самоубийство». Ребенок, впервые узнающий, что существует смерть, остро и болезненно переживает это открытие. Четырнадцать лет от роду Цветаева потеряла мать. Смерть человека становится первой доминантой в философии дискомфорта Цветаевой. В сборнике «Вечерний альбом» чувствуется желание юной Цветаевой опозитизировать чужую смерть: *«за гробом радость глубока», «смерть хороша на заре», «чарующий покой», «парадно-белый гробик», «трепещут листвою березы Над могилой, где дремлет Ее маленький паж», Не грусти! Ей смерть была легка: Смерть для женщин лучшая находка!»*.

Тяжелое переживание дискомфорта чужой смерти облегчается смиренно-христианским отношением к смерти, как продолжению жизни за гробом: *«в небесах проснешься королем»*.

Дискомфорт смерти порождает другой дискомфорт: разлуки и одиночества, оставленности и сиротства. В своих стихотворениях Цветаева почти не говорит о смерти матери, но она говорит о ней опосредованно: *«Он понял – прежде был он чей-то, теперь же нищий стал – ничей»* – это о мальчике, потерявшем мать.

У Цветаевой умирают матери других детей, но понятно, что в смысл этих стихотворений вложены ее собственные переживания. Образ своей матери она всегда дает живым. Только один раз она обмолвится о своей боли: *«Мы рядом ... Вместе наши руки. Нам грустно. Время не спешит! О этот час, преддверье муки, О вечер розовый в Ойшу!»*.

Помимо дискомфорта чужой смерти в ранних стихотворениях Цветаевой отчетливо чувствуется дискомфорт нестандартности, незаурядности. Мир за пределами дома начинает восприниматься ребенком как грозная, враждебная, опасная сила. Природу своей незаурядности ребенок острее ощущает на фоне враждебности и заурядности мира. В нем ничего особенного не происходит: *«улица усталая», «глаза окон «хмурые», лица прохожих «сонные и унылые», одежда прохожих «измятая», черные деревья напоминают мертвецов. Ребенку хочется, чтобы эта унылая и грубая реальность была только сном. Внешний мир противопоставляется миру домашнему. Взрослые внешнего мира кажутся ребенку «сытыми курицами, которым нет дела до солнца». Впрочем, эти взрослые вырастают из скучных заурядных детей. Из этого противопоставления «Я – они» постепенно вырастает дискомфорт незаурядности: «Есть, о да, иные дети – тайны. Темный мир глядит из темных глаз, но они отшельники меж нас, Их шаги по улицам случайны. Вы – дитя, но все ли дет – тайны!»*. Юная Цветаева называет «иных» детей безумцами, любящими сумерки больше солнца,

ибо сумерки располагают к мечтаниям. Постепенно дискомфорт незаурядности начинает ощущаться и в привычном мире, который раньше не казался враждебным. Скучные взрослые получают из обыкновенных детей, не умеющих мечтать. Обыкновенные дети обещают много: *«дети – это солнце в пасмурных мотивах», «дети это мира нежные загадки»*, а потом обнаруживается, что *«дети так жестоки», «в детях рай, но в детях – все пороки, Потому надменны эти строки»*. Строки надменны потому, что юная Цветаева уже усвоила, насколько она не похожа на обыкновенных детей.

Во второй части «Вечернего альбома» – «Любовь» – мы видим зарождение еще одного вида дискомфорта – дискомфорта чужой любви. Стихотворения этого сборника навеяны отношениями с В.О. Нилендером, сделавшим ей предложение, которого Цветаева не приняла. Чужая любовь приятна, но она тревожит, пугает своими претензиями на полное осуществление, к которому Цветаева не была готова. К тому же она питала к В. Нилендеру чувство дружбы, но огнюдь не любви. Впрочем, она была не против того, чтобы помечтать о любви в отсутствие того, кто ее любит. Днем объятия мужчины кажутся ей грубыми, порывы – смешными. А вечером, когда любящий мужчина далеко и наступают сумерки, так приятно помечтать: *«Днем, томима гордым бесом, Лгу с улыбкой на устах. Ночью ж ... Милый, дальний ... Ах! Лунный серп уже над лесом!»*. Кстати, в обоих сборниках наблюдается переизбыток этого междометия «Ах!». Оно появляется всякий раз, когда надо выразить переизбыток чувства. С 1913 года Цветаева перестанет злоупотреблять этим междометием. Именно с этого года кардинально изменится поэтика стихотворений Цветаевой.

Что навсегда останется за пределами этой черты? Пожалуй, философия комфорта, выражаемая соответствующими темами: счастливости детства, домашнего быта, любимых литературных героев из детских книг. А вот философия дискомфорта будет иметь продолжение, но видоизменится также кардинально. Дискомфорт чужой смерти превратится в дискомфорт своей смерти. Дискомфорт детской незаурядности, непохожести на других людей разовьется в дискомфорт положения поэта в обществе. Дискомфорт чужой любви превратится в дискомфорт своей собственной любви. Но это тема уже другой статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. – М., 1998.
2. Лотман Ю. Семиосфера. – СПб, 2000.
3. Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. – Т. 1. – М., 1992.

АНОТАЦІЯ

Ця стаття присвячена розгляду ранньої поетичної творчості М. Цветаєвої. Автор статті звертає увагу на стиль та провідні ідеї віршів. Складається враження, що стиль в цих віршах виражає ідеї філософії комфорту (вірші щасливого дитинства) і філософії дискомфорту: дискомфорт чужої смерті, дискомфорт особистого кохання.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики» (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

This article is about the early poems of great Russian poet M. Tsvetaeva. The author of the article is interested in the style and main ideas of these poems. It seems to her that the style of these poems is ruled by some ideas of philosophy of comfort (the poet's happy childhood) and philosophy of discomfort: discomfort of somebody's death, discomfort of genius, discomfort of being loved.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

С.П. Грушко
(Горлівка)

УДК 82.091

**СТИЛЕВОЕ И СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО
РАССКАЗА М.А.БУЛГАКОВА «ПОХОЖДЕНИЯ ЧИЧИКОВА»**

Рассказ «Похождения Чичикова» неоднократно печатался при жизни писателя, что свидетельствует о положительном отношении автора к этому произведению: впервые – в литературном приложении к газете «Накануне» (№19, 1922, 24 сентября), затем – в газете «Бакинский рабочий» (1922, 9 октября) и, наконец, в авторских сборниках «Дьяволиада» (1925 и 1926).

Концептуальная значимость этого рассказа обусловлена, по меньшей мере, двумя причинами. Во-первых, в нем достаточно отчетливо и определенно выражена гражданская позиция писателя и его восприятие происходящих в стране событий. Во-вторых, в рассказе ясно обозначена творческая позиция автора и апробированы некоторые

художественные принципы, которые будут восприниматься как характерные черты булгаковского стиля. Сосредоточившись на рассмотрении этих особенностей, можно уточнить и конкретизировать наши представления об истоках творческого своеобразия и писательского мастерства М.А. Булгакова.

Название рассказа и вся повествовательная структура указывают на основную художественную особенность рассказа, которая выражена в наложении художественных реалий поэмы Гоголя «Мертвые души» и изображаемых реалий послереволюционной действительности. Этот художественный прием, получивший название интерференция (фр. *interférence*, нем. *Interferenz*, от лат. *inter* между + *ferens*, *ferentis* несущий, переносящий), осуществляет взаимное усиление или ослабление интертекстуальных явлений при их наложении друг на друга [6, с. 13]. Помимо комического эффекта, вызываемого этим наложением, автор выражает и вполне определенный концепт: свое видение современной жизни сквозь призму русской классической литературы.

То, что гоголевские персонажи пережили свое время и естественным образом перешли в другую эпоху, доказывает не только гениальность их создателя, но и сущностную неизменность российской действительности. Непрямо, но достаточно определенно Булгаков высказывает мысль о неизменности внутренних основ при внешних переменях. Разумеется, эта мысль звучит полемично и диссонирует в идеологическом хоре оптимистов, утверждавших, что революционные перемены в социальной жизни должны непременно привести к духовным изменениям человека. Позднее, в романе «Мастер и Маргарита» эта мысль будет высказана еще более определенно, хотя тоже непрямо, а в речи одного из героев: «Горожане сильно изменились... внешне, я говорю, как и сам город, впрочем. <...> Но меня, конечно, не столько интересуют автобусы, телефоны и проча <...> сколько гораздо более важный вопрос: изменились ли эти горожане внутренне?» [1, с. 119-120]. Ответ писателя однозначен: нет, внутренне люди остались прежними, социальные революции изменяют лишь внешнее.

В рассказе «Похождения Чичикова» эта мысль выражена более чем наглядно и каких-либо разночтений у критиков не вызвала.

Почти не скрываемаемая крамольность этого рассказа заключалась не только в том, что Булгаков выражал сомнение в действительной революционности происходящих перемен, но и в оценке социальной неизменности. Как известно, поэма Гоголя представляет, по замыслу Гоголя, аналог «Божественной Комедии», и первый его том, стало быть, соответствовал изображению Ада. В советских гоголеведческих работах это обстоятельство отнюдь не умалчивалось, а наоборот, акцентировалось, но с неременной оговоркой-уточнением: в первом томе «Мертвых душ» аллегорически изображаются картины Ада

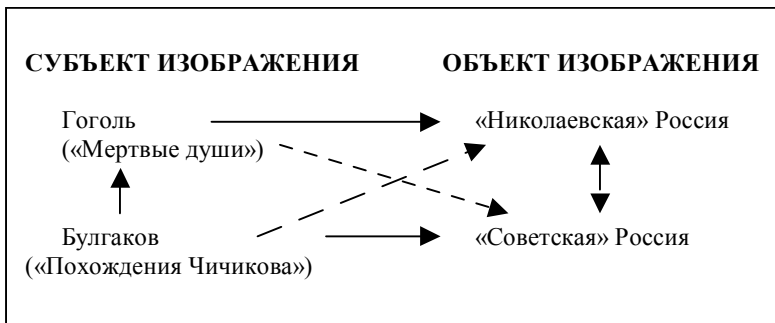
николаевской России. Кстати, и сам Булгаков, инсценируя поэму, не забывал ставить этот акцент, он заключает им и экспозицию своего киносценария («...и Чичиков отправляется в странствие по николаевской России» [4, с.72]), и дополнение к экспозиции («Кресты, вороны, поля. Николаевская Русь» [4, с.74]). Правда, не будем забывать, что над инсценировкой «Мертвых душ» Булгаков работал в 30-е годы, когда иная акцентировка была уже небезопасна; в рассказе же, написанном в начале 20-х годов, на первом плане именно «советская» Русь, которая оказывается сущностно тождественной «николаевской».

Но, как бы ни ставились акценты, а расставляет их время. Заключенная и в рассказе, и в инсценировках мысль о неизменности людских характеров и прежнем, начиная с летописных времен, отсутствии порядка в российском государстве, содержится во всех «гоголевских» произведениях Булгакова и окрашена в характерный гоголевский inferнальный колорит. Логика проста: если николаевская Россия, увиденная глазами классика, это не что иное, как Ад, а в российской жизни, как показывает новый классик, ничего в сущности не изменилось, то, следовательно, и советская Россия – это тот же российский Ад. И эта мысль отчетливо и недвусмысленно обозначена уже в Прологе рассказа: «Диковинный сон... Будто бы в царстве теней, над входом в которое мерцает неугасимая лампада с надписью “Мертвые души”, шутник-Сатана открыл двери. Зашевелилось мертвое царство и потянулась из него бесконечная вереница» [1, т.2, с.230]. И затем она время от времени подтверждается выразительными характеристиками: например, когда герой начинает наводить порядок, следует ремарка: «Гром пошел по пеклу...». Усиливает inferнальную тональность и соответствующие выражения: «в два счета выкинут к чертовой матери!», «потом сам черт не мог разобраться», «Ни то ни се, ни черт знает что», «Дело запуталось до того, что и черт в нем никакого вкуса не отыскал», «Вот черт налетел!», «Чтоб ему набезало, дьявольскому сыну...» и т.п. Все это как нельзя более соответствует названию сборника, куда вошел и этот рассказ: «Дьяволиада».

О различиях совпадающих социокультурных ситуаций в рассказе тоже говорится, но лишь для того, чтобы подчеркнуть их несущественность. Так, герой въезжает в ворота «той самой гостиницы, из которой сто лет тому назад выехал», и видит: «Все решительно в ней было по-прежнему: из щелей выглядывали тараканы, и даже их как будто больше сделалось, но были и некоторые измененьица. Так, например, вместо вывески “Гостиница” висел плакат с надписью: “Общежитие № такой-то”, и, само собой, грязь и гадость была такая, о которой Гоголь даже понятия не имел» [1, т.2, с.231].

Убедившись, что ничего, в сущности, не изменилось за сто лет, читатель, тем не менее, не может не отметить одно принципиальное

различие между картинами «николаевской» и «советской» России: это различие между способами видения, ведь сравниваются не просто факты и события, но миры – художественный («гоголевский») и действительный («советский»), которые, взаимно отображаясь, с одной стороны, актуализируют историческую реальность гоголевской поэмы, а с другой, порождают новую художественную реальность – художественный мир булгаковского рассказа. Таким образом, структурное своеобразие художественного мира в рассказе Булгакова «Похождения Чичикова» обусловлено взаимным отражением по меньшей мере трех реальностей: во-первых, советской действительности, во-вторых, художественного мира «Мертвых душ» и, в-третьих, дореволюционной России, изображенной в поэме Гоголя. То, что является традиционным предметом критических сопоставлений обобщений (например, сопоставление Онегина и Печорина, а также культурно-исторических контекстов их бытования и т.д.), Булгаков представляет как предмет художественного или, точнее, художественно-аналитического осмысления:



Принцип этих соотношений, который можно назвать зеркальным, характерен и для других произведений Булгакова (достаточно вспомнить его Мольериану, пьесу о Пушкине, а также, разумеется, роман «Мастер и Маргарита», где имеется не одно, а несколько подобных художественно-исторических взаимоотражений). Помимо сходства объектов изображения, это принцип предполагает также сходство субъектов изображения – в нашем случае гоголевского и булгаковского художественного видения. Для Булгакова, по-видимому, было немаловажно не только выразить свою политическую, гражданскую и в целом мировоззренческую позицию, но и определить свое литературно-художественное местоположение.

Художественное самоопределение Булгакова, как и политическое, отличается ясностью и определенностью: себя он считает последователем Гоголя и писателем гоголевского типа. «Боже! Какая

фигура! Какая личность!» – писал М.А. Булгаков В.В. Вересаеву (2.VIII.1933) [1, т.5, с.490]. «Из писателей предпочитаю Гоголя; с моей точки зрения, никто не может с ним сравниться», – говорил он П.С. Попову [2]. В. Левшин вспоминает: «Помню, как я удивился, когда узнал, что писатель номер один для Булгакова – не Достоевский, не Шекспир, а Гоголь: «Гоголь это Гоголь! Будьте благонадежны!» [3, с.173]. Об этом же пишет в своей мемуарно-беллетризованной прозе Валентин Катаев: «...однажды он [М.А. Булгаков. – С.Г.] признался мне, что всегда мыслил себя писателем вроде Гоголя» [6]. Наконец, в рассказе «Похождения Чичикова» (гл.10) читаем признание, которое не оставляет сомнений в особом, личностном отношении Булгакова к Гоголю: «Обрадовался я Николаю Васильевичу, который не раз утешал меня в хмурые бессонные ночи...» [1, т.2, с.241].

А если учесть тот факт, что рассказ «Похождение Чичикова» – это одна из самых ранних публикаций Булгакова, причем первая из его публикаций в достаточно ответственном, рассчитанном на эмигрантскую читающую публику литературном приложении к газете «Накануне», то можно предположить, что рассказ имел, помимо прочего, и провокативно-прагматическую цель: вызвать у читателей представление о неизвестном писателе как о «новом Гоголе». Как хорошо известно, так было воспринято вхождение в литературу Достоевского. Интересно, что эта литературная аналогия (с дебютом Достоевского) все-таки возникла, хотя и в связи с другим произведением Булгакова: после публикации фрагментов романа «Белая гвардия» М.А. Волошин писал Н.С. Ангарскому (25.III.1925), что «как дебют начинающего писателя ее можно сравнить только с дебютами Достоевского и Толстого» [7, с.319]. Впоследствии, в романе «Мастер и Маргарита» именно тема литературного дебюта станет предметом иронического обсуждения перспектив советской литературы. Созерцая дом литераторов, Коровьев, обращаясь к своему спутнику Бегемоту, произносит театрально-выспреннюю тираду, которая без каких-либо комментариев показывает несопоставимость великой классической литературы и тем, что может быть выращено в идеологических литературно-художественных «оранжереях»: «...и сладкая жуть подкатывает к сердцу, когда думаешь о том, что в этом доме сейчас поспекает автор “Дон Кихота”, или “Фауста”, или, черт меня побери, “Мертвых душ”! А? <...> Ты представляешь себе, какой поднимется шум, когда кто-нибудь из них для начала преподнесет читающей публике “Ревизора” или, на самый худой конец, “Евгения Онегина”!» [1, т.5, с.342]. Разумеется, выбор перечисленных шедевров не случаен, и знаменательно, два из них принадлежат перу Гоголя.

В художественно-оценочном смысле выражение «новый Гоголь» двойственно: с одной стороны, оно указывает на достаточно высокий уровень художественности, подразумевая значение «новый классик»,

но, с другой стороны, указывает на повторяемость, даже вторичность, предполагая недостаточность оригинальности. Соответственно, возникает двойная творческая задача: повторить путь великого предшественника и при этом быть неповторимо своеобразным. Булгаков решает эту задачу стилистически. Находясь в стилизованном русле «гоголевского направления» и, более того, играя особенностями гоголевской художественной манеры, он в самой этой стилизации находит оригинальное средство художественной изобразительности.

Например, Чичиков у Булгакова ругает Гоголя «гоголевскими» же выражениями: «Чтоб ему набежало, дьявольскому сыну, под обеими глазами по пузырю в копну величиною! Испакостил, изгадил репутацию так, что некуда носа показать. Ведь ежели узнают, что я – Чичиков, натурально, в два счета выкинут к чертовой матери!..» [1, т.2, с.230-231]. Собакевич у Булгакова почти дословно повторяет то, что говорил в поэме во время трапезы с Чичиковым: «Знаю я вас, скалдырников: возьмете живого кота, обдерете, да и даете на паек! А вы дайте мне бараний бок с кашей. Потому что лягушку вашу пайковую мне хоть сахаром облепи, не возьму ее в рот и гнилой селедки тоже не возьму!». У Гоголя Собакевич ест кусок няни – бараньего желудка, начиненного гречневой кашей, мозгом и ножками, и при этом говорит Чичикову: «...Ведь я знаю, что они на рынке покупают. Купит вон тот каналья повар, что выучился у француза, кота, обдерет его, да и подает на стол вместо зайца <...> но я тебе прямо в глаза скажу, что я гадостей не стану есть. Мне лягушку хоть сахаром облепи, не возьму ее в рот, и устрицы тоже не возьму...» (с.343).

Впоследствии стилизационный талант позволит Булгакову дважды успешно инсценировать произведения Гоголя – «Ревизор» и «Мертвые души», добиваясь стилистической точности при довольно свободном обращении с сюжетом. Сравнивая булгаковскую инсценировку «Мертвых душ» с оригинальным текстом, Б.Ф. Егоров отмечает, что реплики Собакевича у Булгакова «оказываются по сравнению с гоголевскими несколько более подвижными и острословными», что в разговоре с Маниловым Чичиков «ведет себя значительно более бесцеремонно, чем у Гоголя» и т.д., финал же (с допросами помещиков, смертью прокурора и т.п.) был полностью сочинен Булгаковым и представлял, по определению исследователя, «абсурдный гротескный балаган» [4, с.61, 63].

В рассказе «Похожение Чичикова» Булгаковым применен прием перекомпоновки реплик персонажей, который будет активно использован и в инсценировках. Например, у Булгакова Собакевич произносит словечко из лексикона Ноздрева – «скалдырник» (по Далю: «скалыга» и «попрошайка»), но тоже характерно гоголевское. Сам же Ноздрев у Булгакова ругается не столь замысловато, как у Гоголя: «Когда же зять его Мижув выразил сомнение, обругал его, но не Софроном,

а просто сволочью» (у Гоголя Ноздрев говорит: «Эх ты, Софрон!»). Интересно, что в рецензии на постановку «Мертвых душ», помещенной в нью-йоркском журнале «Variety» (27.XII.1932), по этому поводу содержатся любопытные подробности, полученные, как можно предположить, от самого автора: «Булгаков применил систему каталожных карточек, регистрируя каждое слово, произносимое каким-либо персонажем повести. Затем, создавая сцены, он сгруппировал их вместе» [4, с.64]. Сам Булгаков в письме П.С. Попову не забывает отметить эту особенность, очевидно, для него существенную: «Текст сплошь и рядом передан в другие уста, совсем не в те, что в поэме, и так далее» [1, т.5, с.482]. Такое обращение с исходным материалом, при всей его небесспорности (В.И. Немирович-Данченко, по словам инсценировщика, «был в ужасе и ярости» [1, т.5, с.482]), порождало новую меру условности, когда основным содержанием инсценировки становится стиль, а не сюжетно-фабульное и композиционно-повествовательное единство.

Кроме стилистического сходства, воспроизводящего творческую манеру писателя, особенности его художественной речи и в целом художественного мышления, в рассказе «Похождения Чичикова» проявилось и более глубокое сходство – стилевое, если понимать, вслед за Гегелем, под стилем, в отличие от манеры, объективно-предметную обусловленность искусства. Если, стилизуя гоголевскую манеру, Булгаков тем самым актерствует, превращает свое повествование в театрализованное представление, где участвуют не только гоголевские персонажи, но и сам Гоголь, то, повторяя гоголевский стиль, Булгаков вынужден быть серьезным, а это значит – ответственным за все свои слова и шутки, поскольку иное, не гоголевское отношение к слову, к слову-поступку, неизбежно исключило бы его из числа учеников и последователей автора «Мертвых душ».

Своеобразие «Мертвых душ», как и вообще любого другого оригинального произведения, определяется соотношением человек-мир, где «человек» – автор создаваемого произведения, а «мир» – художественное преломление действительного мира в творческом сознании автора, т.е., говоря более отвлеченно, художественная оригинальность определяется соотношением субъективных и объективных предпосылок, или, по Гегелю, соотношением «манеры» и «стиля». Своеобразие булгаковских «Похождений Чичикова», определяясь, в сущности, тем же, осложняется также соотношением с произведением-предшественником, образуя с ним, с одной стороны, внешнее, стилистическое подобие (в форме стилизации художественной манеры), а с другой – внутреннее, стилевое образование (в форме продолжения на новом историческом этапе «гоголевского направления»).

ЛІТЕРАТУРА

1. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. – М., 1992. – Т.5. – 734 с.
2. Булгаков М.А. Записки автобиографического характера. Запись П.С. Попова. – ОР ГБЛ, Ф.218, к.1269, е.х. №6.
3. Воспоминания о Михаиле Булгакове. – М., 1988. – 528 с.
4. Егоров Б.Ф. М.А. Булгаков – «переводчик» Гоголя (инсценировка и киносценарий «Мертвых душ», киносценарий «Ревизора») // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год. – Л., 1978. – С. 57–84.
5. Катаев В. Алмазный мой венец // Новый мир. – 1978. – №6. – С. 3 – 140.
6. Кораблева Н.В. Интертекстуальность литературного произведения. – Донецк: Кассеопея, 1998. – 28 с.
7. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. – М., 1988. – 672 с.

АНОТАЦІЯ

У даній статті розглядається стильова та стилістична єдність оповідання М.М. Булгакова “Пригоди Чичикова”, яка ускладнюється співвідношенням з твором-попередником, утворюючи з ним, з одного боку, зовнішню, стилістичну подібність (у формі стилізації художньої манери), а з другого – внутрішню, стильове утворення (у формі продовження на новому історичному етапі “гоголівського напрямку”).

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики» (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

The article solves the question of a style and stylistic unity of the story “The Adventures of Chychykov” by Bulgakov, which is sharpened by the likening with the work-predecessor, creating an external stylistic resemblance on the one hand (in the form of stylization of the manner) and internal stylistic formation on the other hand (in the form of continuation of the “Gogol’s style” during a new historical period).

The report was made at the scientific-practical conference “The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics” (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

Н.В. Грихонина
(Горловка)

УДК 82-1/-9

СОСТОЯНИЕ СОВРЕМЕННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ФЕНОМЕНА «ИСПОВЕДЬ» В ЛИТЕРАТУРЕ

Изучение феномена «исповедь», ее сакрально-духовных, эстетических, жанрово-стилистических свойств, давно привлекает внимание исследователей. Первоначально исповедь рассматривается как феномен, «порожденный в традициях религиозного мышления, предполагающий интимно-доверительное, скрытно-духовное общение с Богом» [13, с. 12]. Самобытное и оригинальное осмысление исповеди, расширение изначального значения и ее изображение в литературном произведении способствовало изучению и рассмотрению в таких аспектах, как форма бытийного состояния личности, как композиционный элемент произведения (Г.П. Макогоненко, В.М. Турбин, А.Н. Веселовский, Д.С. Лихачев, Ю.П. Полозков), как повествовательная структура (Д.В. Затонский, Л.А. Аннинский, А.С. Долинин, Р.Н. Поддубная, М.Я. Берковский, А.Н. Робинсон), как ситуация взаимодействия сознаний (М.М. Бахтин, С.С. Аверинцев, В.М. Климчук, В.В. Биbihин), как жанрообразующая форма (И.М. Голенищев-Кутузов, Л.П. Гроссман, Г.А. Гуковский, Ю.М. Лотман, Л.Я. Гинзбург, Л.А. Орехова).

Природа исповеди как формы религиозного сознания своими корнями уходит в древность. В ранних монотеистических вероисповеданиях (иудаизм) был канонический ритуал покаяния в грехах перед Богом, в основе которого лежал «поиск истины, анализ душевных противоречий, их заостренность и примирение» [11, с. 59].

В раннем христианстве исповедь приобретает статус одного из семи таинств, установленных самим Иисусом Христом (Иоан. XX, 21 – 23 [6]; Матф. XVI, 19 [7]; XVIII, 17 – 18 [7]). Религиозный устав четко регламентирует форму и содержание этого процесса: наедине с духовным лицом человек кается в своих прегрешениях в надежде на совет священника и прощение грехов от Бога (священник не отпускает грехи человеку, он выполняет функцию посредника между ним и Богом, он свидетель того, что акт покаяния состоялся). Именно в Библии – религиозно-литературном источнике – впервые сознательно используется исповедь для решения серьезных нравственных конфликтов, выражения сокровенных мыслей. Само название («ис-под» – изнутри чего-то, «ведый» – поведавающий, рассказывающий) указывает на то, что в этом процессе совершается что-то «глубоко сокровенное, вскрывающее пласты жизни личности» [8, с. 3].

Исповедь имеет сложную уровневую структуру. В.И. Даль дает та-

кое толкование: «Исповедь, таинство покаяния; устное признание грехов своих перед духовником// Искреннее и полное сознание своих помыслов и дел» [5, с.54]. Это определение указывает на наличие двух компонентов: формы и содержания, что и обуславливает двоякий подход к проблеме феномена исповеди. Форма исповеди – это организация самого процесса, когда человек наедине с духовником кается (искренне, осознанно ? говорит, повествует и т.д.) ему о своих поступках, которые являются недозволительными с точки зрения религии, которую он исповедует. Процесс завершается прощением и разрешением кающегося от грехов, посылаемым Господом через священника. Содержание – это покаяние: слезное, искреннее, душевное, осознанное признание своих прегрешений, ощущение стыда и страха перед Богом, в надежде на его любовь. В дальнейшем исповедь перерастает в сугубо религиозное понятие и прочно укрепляется во многих областях нравственно-культурной жизни человека, в том числе в науке и искусстве, включая и литературу.

В литературе исповедь имеет широкое применение. Исповедь как композиционный элемент произведения вошла в круг интересов исследователей Г.П. Макогоненко, В.М. Турбина, Д.С. Лихачева, Ю.П. Полозкова.

Автор, «вкладывая» исповедь в уста героя, включает ее в структуру произведения, часто делая ее кульминацией и одним из самых значимых моментов. Исповедь как композиционный элемент имеет формы конкретизации – контактные и дистантные.

Контактные формы (находящиеся в одной плоскости – художественном произведении) могут быть следующие: общение двух героев, раскрывающее их сознания, выявляющее их внутренние качества и помогающее сформировать истинное представление об их сущности. Исповедальный диалог как бы органически соединяет героев друг с другом, формируя определенную зависимость от их контактирования. Исповедь становится причиной, по которой герои тяготеют друг к другу или друг в друга перетекают.

Форма дистантного (находящегося в разных плоскостях) диалогического общения – это взаимодействие героя и Высшего Разума, основанное на религиозной вере, ведущее к осознанию сущности своего бытия. В процессе исповедального взаимодействия герои внешне разговаривают друг с другом, но внутренне как бы поверх друг друга, обращаясь к кому-то третьему, неформально присутствующему адресату, формируя тем самым «потаенный диалогический отклик на чей-то неясный зов» [4, с.463], ответ не на последнюю реплику героя, а в космос, к дальней черте. Осознавая и принимая значимость позиций другого, человек начинает обращаться к «дальному собеседнику», к Абсолютной Другости, использует исповедь в ее онтологической функции, «то есть просительной обращенности вовне себя, к Богу... Вне

Бога, вне доверия к абсолютной дружости невозможно самоосознание и самовысказывание» [3, с. 126]. В.Н. Климчук отмечает: «Как форма мышления и повествования исповедь есть обращение к «наивысшей инстанции» и предопределяет полное откровение. Личное «я» в ней обнажается до полного самораскрытия. Привычные нормы бытия теряют свою значимость, на первое место становится диалог участников. Существование другого высшего предела выступает гарантом установления справедливости и воздаяния каждому за его поступки. Более высокий уровень человеческого сознания пытается контролировать и отвечать за свои поступки» [10, с. 73].

Тот факт, что человек сознает себя в бытии, говорит о том, что «кто-то заинтересован» в том, чтобы он «ценностно отражался» [3, с. 126] в другом сверхсознании, в сверхсуществе. Это – транстекстуальный диалог, способ формирования «над» речевых контактов – обретение имманентного смысла. Основываясь на диалогическом материале – репликах, вопросах, оценках, ищущих далекого собеседника, исповедь расширяет внутренне духовное пространство, стимулируя мысленный, воображаемый охват некой протяженности своего сознания и сознания другой сущности, которую необходимо постичь.

Проблему исповеди как повествовательной структуры разрабатывали в своих научных трудах Д.В. Затонский, Л.А. Аннинский, Н.Я. Берковский, А.Н. Робинсон, В.Н. Климчук.

Л.А. Аннинский связывает исповедь с интеллектуальной прозой: «к исповеди способен лишь интеллектуал, а не личность, испытывающая в этом потребность» [2, с. 4]. Это изречение указывает на одно из свойств, присущих исповеди: интеллект (разум) базируется на определенном накопленном опыте, на житейской мудрости, на определенном нравственном потенциале сознания. Эти факторы подводят человека к осознанию необходимости исповеди, ее месте и роли в жизни. Без разума невозможно проанализировать и «переосмыслить прошлое в таких понятиях, как цена жизни, счастье, добро, зло» [2, с. 13], отстраниться от эмоций, увидеть и осознать свои прегрешения, суметь отрешиться от гордости, признать себя неправым и раскаяться. Разум – это «мост» к исповеди, ведущий через смирение к обретению душевной гармонии.

Исповедальное начало в произведениях обладает конструктивным значением в организации повествования различных жанров и, в зависимости от авторской сверхзадачи, выполняет различные функции, одна из которых заключается в том, что исповедальное слово «открывает возможность художественной свободы в литературном творчестве» [14, с. 362]. Эта внутренняя особенность исповеди, по определению А.Н. Робинсона, «не просто автобиография, принадлежащая конкретному человеку, а рождение новой формы авторского мышления, раскрепо-

стившего внутреннего мир человека» [14, с. 362]. Об этической свободе исповедального поступка М. Бахтин говорит следующее: «его (поступок) определяет не-бытие-еще, предметная, целевая заданность; его истоки впереди, но не позади, не в том, что есть, а в том, чего еще нет» [3, с. 123].

Исповедальное слово — исключительная ситуация, которая требует нетрадиционного подхода в анализе исповедальной хронологии. Исповедальное время характеризуется несовпадением художественного времени, в котором находится персонаж, и событийного времени (фабульного). Эта неидентичность образует некую двойную ситуацию, в которой существует исповедующийся герой. Событие исповеди приобретает «признаки хронологически-двойной ориентации, сочетающей момент действия с моментом его позднейшего воссоздания и оценки. Возникновение таких воспоминаний-оценок оправдывалось отражавшей действительную ситуацию и литературно зафиксированную форму задушевной «исповедальной» беседы» [13, с. 161].

Для исповедальной прозы характерны временные смещения: время то «ускоряет» свой ход, пропуская незначительные для автора детали, персонажи, ситуации, то «замедляется», акцентируя внимание на значимых, решающе-формирующих событиях для жизни повествователя. В рефлектирующем сознании автора время воспринимается как «свое» и «чужое». «Свое» время фиксирует каждый поворот мысли, незначительную деталь, делая его протяженным, подавляющим своей бесконечностью. «Чужое» время движется опосредованно от героя, события; предметы, люди исчезают из памяти, выполнив свою роль — влияние на формирование значимого для автора события, создание целостного образа человека, вызов важных, приятных чувств, обретение новой жизненной позиции и т.д. Говоря об исповедальном времени, можно отметить, что не исповедь протекает во времени, а время «течет» в исповеди.

Присутствие прошлого в произведении, возможность получить информацию «из первых рук» помогает читателю занять независимую, но объективную позицию по отношению к герою. Прошлое для героя не исчезает бесследно после покаяния. События, повлиявшие на становление личности, преодоление препятствий в достижении определенных целей в жизни, подвергаются анализу исповедующегося. Переживание прошлого снова и снова активизирует сознание, заставляет сосредоточиться на внутреннем мире героя, заглянуть в его отдаленные уголки, может, именно там находится тот фактор, который повлияет на переосмысление моральных ценностей, откроет возможности для воплощения качественно новых жизненных позиций. Эти искания формируют новое сознание персонажа, в котором пережитое прошлое и актуальность настоящего взаимосвязаны, ут-

верждают самоценность покаянного момента как созидающей жизненной силы, реализующейся в обретении смысла жизни.

Исповедь – взаимодействие двух равномошных, взаимно рефлектирующих сознаний, которые вступают во взаимодействие, они пересекаются, становятся взаимозависимыми. Это ведет к самопостижению, к росту самосознания, которое на определенной (высокой) стадии своего развития становится исповедальным. Исповедальное сознание – это сознание, пределы которого распространяются от сакрального до эстетического, формируя творческое видение автора. Каждый тип авторского сознания предполагает определенные формы своей реализации в художественном творчестве. Исповедь как ситуацию взаимодействия сознаний в литературе изучали М.М. Бахтин, С.С. Аверинцев, Г.П. Макогоненко, А.М. Песков, В.М. Турбин, Л.Я. Гинзбург, Ю.П. Полозков, Л.А. Орехова.

Автор, изображая исповедь в своем художественном творчестве, ставит одной из главных задач попытку раскрытия внутреннего мира человека, которая достигается через «проникновение» в потаенные глубины другого сознания. Вовлеченность в мир другого, не исключающая расхождений и не ставящая неперемнным условием вербальный отклик, – бескорыстный человеческий дар «спасительного» сострадания, попытка воспитания другого через перевоспитание самого себя. Эта психология «между» (С.Т. Вайман) способна раскрыть невербально самую потаенную психологическую сущность человека, «вывернуть» его глубинные пласты.

Самоизучение и самоопределение как способ раскрытия личности заключается в попытке создать «первую существенную форму словесной объективации жизни в личности», которую М. Бахтин определил как «самоотчет-исповедь». Для этой формы существенным, конструктивным моментом является то, что это именно самообъективация, что другой со своим специальным, привилегированным подходом исключается; только чистое отношение к себе самому выступает здесь организующим началом высказывания. В самоотчет-исповедь входит только то, «что я сам о себе могу сказать» [3, с. 124]. Самоотчет-исповедь формируется в пределах одного сознания, все внеположные по отношению к моему сознанию моменты исключаются, присутствие ценностного сознания другого отрицается. Ибо эстетический подход и оправдание другого могут проникнуть в мое ценностное отношение к себе самому и замутить его чистоту (слава людская, мнение людей, стыд перед людьми, милость людей и проч.). «Чисто ценностно одинокое отношение к себе самому – таков предел, к которому стремится самоотчет-исповедь» [3, с. 124].

Позиция персонажа для него является изначально доминирующей, однако, не преобладающей над позицией другого о нем. Это свиде-

тельствует о том, что «нейтральная позиция по отношению к я и другому невозможна», ведь мое мнение обо мне формируется на основе мнения другого обо мне, именно видение меня глазами другого способствует моей «попытке объективного отношения к себе самому (их нельзя уравнивать)» [3, с.321].

На первый план в этой форме выступает собственное «я» героя, цель которого – изучение своей сущности, формирование своей значимости, самоопределение перед другим и влияние на организацию образа «я» в сознании другого. Мнение героя о себе, «ценностное видение и закрепление себя» становится «организующим и оформляющим внутреннюю жизнь началом» [3, с.124]. Он в попытке своего самоопределения не уделяет должного внимания мнению другого о себе, возводит его в статус вторичного в формировании своего целостного образа. Данный тип сознания изначально не нуждается в обращенности к другому, оно рефликтирует ценностную позицию другого, но не присваивает ей статус значимой.

Достижение предела самоотчета-исповеди невозможно без присутствия другого в роли судьи, «который должен судить меня, как я себя сам сужу, не эстетизируя меня»; присутствие другого помогает «разрушить его возможное влияние на мою самооценку, чтобы путем самоунижения перед ним освободить себя от этого слияния его оценивающей позиции вне меня и связанных с этой вненаходимостью возможностей (не бояться мнения других, преодолевать стыд)» [3, с.124]. Однако существует определенный предел, ограничивающий вмешательство другого как трансгрессионного момента в самооценку героя. Если результатом вмешательства другого становится «всякое успокоение, остановка в своем самоосуждении, всякая положительная оценка», то это воспринимается «как отпадение от чистоты самоотношения» [3, с.124].

Иногда ценностные моменты в самоотчете-исповеди изменяются. Человек не принимает суда Божественного и человеческого и протестует против него (отсюда тона злобы, недоверия). Примером такой исповеди могут служить романы Достоевского, в которых изображается откровенность перед человеком, которого презираешь. Это своеобразное извращение формы самоотчета-исповеди, которая трансформируется в «самоотчет-исповедь наизнанку» [3, с.128]. Его главная задача – «сказать другому то, что только он сам о себе может и должен сказать, «задеть его за живое»; худшее ругательство – справедливое ругательство, выражающее то, что другой сам о себе мог бы сказать в покаянно-просительных тонах, в тонах злобы и насмешки» [3, с.128].

Развивая мысль М.М. Бахтина, Г.П. Макогоненко, А. Песков, В.М. Турбин выделяют как разновидность исповедальных форм – «исповедь для себя». Этот вид исповедального сознания не прием-

лет значимость другого в становлении личности, более того, герой произведения не претендует на объективность повествования, он доверяет только себе и он же берет на себя роль арбитра. Герой фиксирует все значимые (на его взгляд) вехи своей жизни, анализирует каждое событие и путем самооправдания, самооблагораживания защищает «ценность» происшедшего. Форма «исповедь для себя» ведет к самообману исповедующегося субъекта в собственной исключительности, она не приемлема для своего определения, так как обрекает героя на попытку занять позицию высшего нравственного судьи. Эта точка зрения утверждает за героем «этическую свободу в выборе любого поступка по отношению к другому. Абсолютизация этого права отрицает идею доверия к другому как формы нравственного возрождения» [11, с.96]. М. Лермонтов в романе «Герой нашего времени» в разделе «Журнал Печорина» приводит дневник героя, в котором читатель видит человека, выступающего одновременно и в роли кающегося, и в роли судьи.

Присутствие в произведении авторской позиции не является гарантом искренности и достоверности повествования. Авторское слово в произведении переходит к персонажу и становится «чужим» по отношению к своему создателю. Вследствие этого имманентная логика события переакцентирует себя. Таким образом, персонаж использует авторское слово для утверждения своего цинизма и иронии. Такой вид нарративности Ю.П. Полозков определяет как «псевдо-исповедальность» повествования. Для псевдо-исповедальности художественного повествования характерны двойственность, ироничность нарративности. Внутренняя логика произведения подтверждает необходимость появления этой формы как «вненравственного задания самого факта псевдо-исповедального повествования» [13, с.7]. Примером такой формы реализации авторского сознания может служить сатирическая повесть «Моя исповедь» Н.М. Карамзина, в которой автор отождествляет понятия «творчество» и «сочинительство», определяя их как равнозначные категории: «Я намерен говорить о себе; вздумал и пишу – свою исповедь, не думая, приятна ли будет она для читателей» [9, с.534].

Диалогическая основа исповеди выступает формирующим элементом для формы «я-для-другого» (мой образ для другого)» [3, с.319]. Форма «я-для-другого» предполагает «наличие вне себя другого равноправного и ответно-равноправного сознания» [3, с.318], сознания, за которым закреплено право решающей силы, субъекта, способного дать такой ответ, «который мог бы все изменить в мире моего сознания» [3, с.318]. Воплощение исповедального сознания в художественную реальность зависит от ответной реакции другого сознания. Персонаж направляет информацию другому, но главное для него не его вербальное по-

слание, страданное, осмысленное, то, с чем он согласен. Персонажа интересует мнение другого, согласие, несогласие с ним, все то, что расширяет его видение себя, своего кругозора вообще, то, что восполнит нехватку его знаний о себе, дополнит его целое для него самого.

Персонаж в своем исповедальном сознании не является самозавершающим, формирование его сознания происходит на равноправных основах под воздействием его *я* и *другого*. Другой для него существует не как вещь или явление, а как сложившийся образ человека. Персонаж вступает в контакт с человеком, изучает, дает «объективный» социологический (или иной научный) анализ этого образа и постепенно превращает его в понятие, ставит «его вне соотношения «я-другой» и овеществляет его» [3, с.319]. Он абстрагирует образ другого, синтезирует его, превращает в понятие, близкое ему, свойственное ему, понимаемое им, которое «является путем к *я* другого» [3, с.319]. Изучив образ другого, герой может через его овеществление принять его форму на себя: видеть все его глазами, чувствовать его душой, действовать его поступками.

Противоположная чужая позиция в форме «я-для-другого» предстает как раздражитель, как стимул к анализу, а в дальнейшем – к протесту, утверждению собственной правоты или согласия, принятию чужой позиции, переходящей в свою. Существует определенная граница между своим и чужим, но как только одна позиция начинает простирается на «территорию» другого, одно сознание завладевает другим, то граница между ними «размывается». Одна позиция, одно видение в произведении «Отец Сергей» Л. Толстого становится достоянием двух сознаний, но вместе с тем и каждого в отдельности, т. к. каждая позиция сохраняет свою автономию.

Выбор исповедальных форм для выражения авторского сознания зависит в том числе и от моментов оценки в произведении. Формально оценка того или иного события зависит от героя или повествователя, именно их глазами, в их трактовке, в свете двух равномоощных сознаний читатель воспринимает сюжетную линию. В том случае, когда картина мира, ее восприятие и оценка героем и повествователем сближаются и пересекаются, они начинают рефлексировать окружающую действительность одинаково, возникает исповедальная форма «единого авторского сознания» [12]. Эта категория не равнозначна образу автора, она может быть определена как авторская концепция бытия. Зачастую такая форма исповедального сознания присутствует в произведении, в котором героем и повествователем выступает одно и то же лицо, прототипом которого становится автор. И. Шмелев в своем романе «Лето Господне» выступает и в роли повествователя, и в роли героя, которым является он же в детском возрасте, что способствует их соединению в одно изображаемое сознание. Единое авторское сознание усиливает

идейно-эмоциональную нагруженность текста путем увеличения присутствия созидательной силы автора.

На основании вышеизложенного можно трактовать исповедь как эмоционально-волевой поступок сознания, основанный на искренности, открытости, вступающий во взаимодействие с другим сознанием (героем, читателем, Богом), ожидающий ответного действия, направленного на совмещение их видения, ведущего к сближению двух сознаний и формирующего на основе этого сближения некий, объединяющий их гиперсмысл – ситуацию, общую и вместе с тем равнозначную для обоих участников, не ограниченный пространственно-временными отношениями и фиксирующий состояние взаимоотражения, взаимовосприятия, взаимозависимости участников.

Стоит отметить, что наибольшую значимость в исследовании исповеди составляет ее изучение как формообразующей структуры. Исповедь как литературный жанр имеет глубокие корни. Еще в IV веке к этой проблеме обращается Аврелий Августин в своем произведении «Исповедь». С.С. Аверинцев, анализируя «Исповедь» Августина, приходит к выводу, что «это не просто была автобиография, а форма иного мышления, никому пока не известного. Само появление этого произведения есть не просто рождение жанра исповеди, а внимание к двум проблемам, мимо которых прошла классическая античность; это динамика человеческой души и динамика общечеловеческой истории» [1, с.294].

Исследованием исповеди как литературного жанра занимались И.М. Голенищев-Кутузов, Ю.М. Лотман, Л.П. Гроссман, Г.А. Гукровский, Л.Я. Гинзбург, Л.А. Орехова. Изначально исповедь как жанр обозначала собой религиозноцентристскую литературу – зафиксированное в материале (тексте) покаяние верующего человека (христианина), показывающего путь своего становления из грешника в праведника, попытку «донести до читателя, со всей убедительностью, самое дорогое и сокровенное своей души» [1, с.80]. А.Н. Робинсон определял эту средневековую форму построения произведения как агиографическо-автобиографический жанр, утверждая, что в этих «жанровых пределах созревали новые принципы осознания авторской личности и фиксировались конструктивные способы ее литературного изображения» [14, с. 370].

В работах, изучающих жанровые образования, прослеживается довольно тесная связь между исповедью и произведениями литературы «авторского монолога» – автобиографией, мемуарами, эпистолярной прозой, дневниками, связующей нитью между которыми выступает самовыражение автора, попытка зафиксировать авторское «я» в повествовании. Л.А. Орехова, рассматривая лирическую прозу и ее сцепление с родственными жанрами, отмечала, что исповедь – это ситуация, в кото-

рой «автор не видит (не должен видеть) себя» [12, с.80]. Текстовый образ автора формируется под воздействием личностных данных затекстового автора и авторских представлений о себе как героя. Авторская позиция о себе (о себе в прошлом) влияет на восприятие читателем автора биографического. Это способствует ослаблению противоборства затекстового автора и текстового автора-героя, максимально приближает их позиции и отображает целостный образ автора. Однако он не ставит своей задачей создание «образ автора», это происходит под воздействием канона литературного жанра, который обуславливает формирование объективного образа текстового автора.

Значимое свойство исповедального жанра заключается в установке, направленности речей и мыслей автора на высшее вненаходимое сознание («высшее сознание» по А. Блоку), обращение автора «вовне себя» (М.Бахтин) к другому сознанию или иной сущности. Этим стирается интимный характер исповеди: жизнь только для себя и сосредоточенность человека на самом себе не приемлема.

В литературе такой направленности откровение выступает как жанрообразующий элемент, как способ объяснения поступков. Мемуарно-автобиографические произведения ставят своей целью объяснение прошлого, «оправдание» обстоятельствами и жизненными ситуациями. Произведения подобного характера имеют лишь исповедальный тон повествования (А.Н. Робинсон). В связи с этим необходимо отметить, что не каждое произведение, озаглавленное «Исповедь», обладает исповедальной сущностью повествования. В этом случае значение имеет акт выбора, осуществленный автором в процессе создания произведения, его целевые установки («Исповедь» Ж.-Ж. Руссо – художественная автобиография, «Исповедь» М. Зощенко – стилизованные мемуары, «Исповедь» Н. Карамзина – псевдоисповедальность и т.д.). Следовательно, роль поэтики заглавия – «Исповедь» – не выступает гарантом в каноническом понимании исповедальной сущности произведения, для которой характерен акт искреннего отображения всего того, что дорого и значимо для автора, это попытка отбросить самоцентризм и всецело «отдать» себя на суд вненаходимого субъекта. Более того, В.Н. Климчук говорит о том, что «исповедь в литературоведении часто используется без какого-либо определения как метафора» [10, с.122].

Рассмотрение исповедального жанра в диахроническом ракурсе предполагает выделение двух этапов его развития: первый – когда автора исповедального произведения интересовало «непосредственное самоотношение в исповеди (от самолюбования до самоотрицания)» [3, с.313] («Исповедь» Аврелия Августина, «Житие» Протопопа Аввакума и т.д.). Для этих произведений характерна «бульшая повествовательность», стремление к идеализации героя, нацеленность на «спасение души» человека. Самораскрытие и самопознание автора, «запе-

чатление авторских экзистенций, имеющих ... исповедальный характер» [15, с.63], «побуждение ... к самоусовершенствованию... как это представлялось тому или иному автору в зависимости от его взглядов и конкретных социально-политических обстоятельств» [14, с.370], образ автора в субъективном контексте выражения – вот то содержание, которое «наполняло» исповедь.

М.М. Бахтин выдвинул концепцию, согласно которой Ф. Достоевский трансформировал жанр исповеди, впервые используя ее в своем творчестве как форму бытийного состояния человека, упраздняя «наивно-непосредственный момент исповеди, и ее риторический момент, и момент условно-жанровый (со всеми его традиционными приемами и стилистическими формами)» [3, с.313]. Идеализация героя (прототипом которого выступает сам автор), изображение пути «спасения» души человека, большая повествовательность, изложение событий в виде связанных с жизнью героя чередующихся, расположенных хронологически эпизодов – все это утратило свою актуальность. Предметом изображения становится не диахронический отрезок в прошлом, отображающий путь преобразования человека из грешника в праведника, не наличие в произведении двупланового времени – настоящего (время повествования) и прошлого (время, о котором повествуется), не присутствие «двупостасного» субъекта повествования – повествователя (я-сейчас) и героя (я-тогда). Ф. Достоевский изображал героя в синхронном срезе, но этот «срез» делал под таким углом, который показывал целостную сущность человека (я-тогда-сейчас-навсегда) и отображал «глубинные пласты» его сознания, сформированные под влиянием присутствия другого сознания. Поэтому «старый жанр исповеди стал, в сущности, невозможным» [3, с.313].

Человек, по мнению Ф. Достоевского, стремясь к самопознанию и самораскрытию, не самодостаточен; он становится у зеркала, но видит лишь то, что сам хочет в себе видеть. Абстрагироваться, занять позицию вненаходимости по отношению к самому себе – задача трудновыполнимая. Достоевский доказал необходимость присутствия другого человека, сознания, «в свете которого только и может строиться слово о себе самом» [3, с.314]. Становление сознания личности возможно лишь при анализе события «своими и чужими глазами одновременно, ... при пересечении кругозоров (своего и чужого), пересечении двух сознаний» [3, с.314].

Процесс исповеди предполагает диалог с читателем в пределах самого произведения. Событие поэтического целого, дифференцируясь, представляет собой, с одной стороны, жизненное описание, а с другой – воспринимаемое событие. Это способствует проявлению объективной формы бытия персонажа и субъективной формы воспринимающей деятельности читателя.

Воплощение исповедального сознания в художественной реальности зависит от ответной реакции другого сознания. Здесь необходима органическая вписанность в мир другого, сочеловека, который не исключает полемики и разногласия. Связь между ними основывается на согласии в неких кардинальных жизненных позициях. Согласие как одна из граней диалогического сотрудничества облегчает проникновение одного человека в контекст другого.

Согласие, совпадение позиций ведет к сближению автора и читателя друг с другом, к пересечению их сознаний, к порождению новой ситуации, равнозначимой для обеих сторон. Эта конгруэнтность способствует обретению гиперсмысла – при совмещении двух целостностей возникает необходимость пересмотра уже наработанного представления о них, участники предстают как бы с другой стороны, раскрывают свои ранее не изведенные грани. Соприкасаясь в определенных точках, оба сознания находят свою поддержку, укрепление друг в друге, как бы вырастая каждый в уверенности своей позиции. На основе сверхинформации, полученной друг от друга, они трансформируют, превращают свое бытие, в результате чего возникает нечто третье, общее для них, но вместе с тем и собственное, личное для каждого. Они движутся, существуют в разных контекстах, их слияние (в репликах) порождает дополнительную информацию о них, раскрывая их сущность. Значит, кардинальным условием протекания диалогического процесса выступает его формирование в контексте изначального равноправия участников. Соблюдение диалогического взаимодействия «Я - Другой» в исповедальном общении выступает неизменным условием его существования.

Следовательно, исповедальный жанр – это попытка автора открыто, нравственно, в покаянных тонах зафиксировать свои определенные позиции, взгляды, обозначить свою картину мира в хронологически «свободном» повествовании, допускающем присутствие художественно обработанных реальных фактов из жизни автора, не ограниченном пространственными рамками, нацеленном на взаимодействие с другим равномоощным сознанием (читателем). Отношения «Я» (автор) и «Мир» (читатель) – тематическая константа исповеди, основанная на связях, взаимодействии с окружающей действительностью, выявляющая динамику действия «я» и ответную реакцию на него.

Таким образом, исповедь как форма человеческого сознания представляет собой транстекстовую величину, связывающую психологические моменты сознания человека с текстовой знаковостью. Каждая конкретно выбранная форма (от жанровой до лексической) – это элемент стилевой структуры произведения. Не исключено, что полнота и многоаспектность постижения исповеди в современной

науке во многом зависит от гибкого взаимодействия обогащающих и дополняющих друг друга разнообразных исследовательских приемов, сложившихся в сфере исторической, функциональной и теоретической поэтик. Этот факт указывает на полифункциональность исповеди, на ее способность трансформироваться в зависимости от социокультурных потребностей человека, от эволюции общественного сознания.

Исповедь – это путь к познанию внутреннего мира автора, объяснению парадигм его эстетического видения, что ведет к сближению с ним через понимание и поддержку выражаемых им позиций. Исповедь – это не только литературное понятие, но и универсальная форма самоосознания личности в контексте человеческого бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М., 1972.
2. Аннинский Л. А. Структура лабиринта Владимира Маканина и литература «среднего человека» // Маканин В. Избранное. – М., 1987. – С. 3–18.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
4. Вайман С. Т. Неевклидова поэтика. – М., 2001.
5. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М., 1981. – Т.2.
6. Евангелие от Иоанна.
7. Евангелие от Матфея.
8. Исповедь и святое причастие. Пояснение. – Полтава, 2001.
9. Карамзин Н.М. Моя исповедь // Карамзин Н.М. Собр. соч.: В 2 т. – Л., 1984. – Т. 1. – С. 534–543.
10. Климчук В.Н. Проблематика и поэтика творчества Э. Станева. – К., 1982.
11. Кургинян М.С. Романы Томаса Манна; Формы и метод. – М., 1975.
12. Орехова Л.А. Авторское мифотворчество и русский модернизм (лирическая проза). – К., 1992.
13. Робинсон А.Н. Борьба идей в русской литературе XVII в. – М., 1974.
14. Полозков Ю.П. Исповедь в мире художественного произведения // Автореф. дис. ... к. филол. н. – К., 1989.
15. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2002.

АНОТАЦІЯ

У статті систематизуються та аналізуються дослідження феномену “сповідь” у літературі – від жанрово-стилістичних до авторсько-особистих властивостей, виявляється її іманентний зв’язок з релігією та

психологією. Сповідь – це шлях до вивчення внутрішнього світу особистості, це універсальна форма самосвідомості людини у контексті людського буття.

Апробація статті відбулася на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики» (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

The article systematizes and analyzes the research works of the phenomenon “confession” in literature, its stylistic, genre, personal author’s properties, its connection with religion and psychology. Confession is one of the ways to study the inner world of a person, it is a perfect form of the self-conscious of an individual in the context of human being.

The article was approbated at the scientific-practical conference “The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics” (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

*Е.О. Козлова
(Горловка)*

УДК 82.161.1РУС/7.08

ЯЗЫК ПАЛОМНИЧЕСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИИ И.С. ШМЕЛЕВА «КУЛИКОВО ПОЛЕ»

О богатстве и своеобразии языка произведений И.С. Шмелева сказано немало. Исследователи открывают все новые грани словесного мастерства этого писателя. Так, Е.Р. Руднева констатирует: «В творческом самосознании И.С. Шмелева чувство слова было первостепенным <...> Истоки языкового богатства Шмелева – живая народная речь, фольклор, религиозные тексты, классическая литература. Самобытный дар писателя претворил стихию национального языка в новую эстетическую реальность» [10, с.60].

Данная статья имеет целью охарактеризовать стилистические особенности паломнического жанра в произведении И.С. Шмелева «Куликово поле». Тема статьи связана с проблемой отнесения произведения к определенному жанру, в данном случае к жанру паломничества в русской литературе. Тем самым, исследование связано с проблемами теоретической поэтики. До сих пор жанр паломничества, то есть описания странствий по святым местам, не выделялся из общей массы

путешествий. Например, Л.Н. Дудина определила жанр повести Шмелева «Богомолье» таким образом: «Описательная конструкция глав, – пишет она, – их внутренняя завершенность, самостоятельность обусловлены жанровой природой текста. Перед нами жанр хождения (хождения)» [3, с.22]. Однако хождение предполагает путешествие и с секуляризированной, мирской целью, в то время как «Богомолье» и «Куликово поле» описывают благочестивые путешествия к местам религиозного поклонения.

У Н.И. Прокофьева мы находим описание языка хождений, в том числе и совершаемых с паломнической целью. Мы вслед за критиком считаем, что паломничества тоже относятся к повествовательно-эпическим произведениям как особая разновидность хождений. Исследователь охарактеризовал их композицию: это цепь очерковых зарисовок, расположенных по временному или пространственно-топографическому признаку. Главное действующее лицо – повествователь-путешественник. Подобно хождениям, паломничества обладают некоторыми особенностями словесно-стилистической системы. Очерки в хождениях объединены логикой путешествия и монологическим повествованием путешественника, сопровождаемым личными самооценками и замечаниями о себе. В результате эпическое сливается с личным. Сами очерковые описания показывают действия самого путешествия, предмет поклонения, в данном случае Троице-Сергиеву лавру, через его действия и действия, вызванные этим предметом, перечисляют признаки этого предмета. «Определения и эпитеты, – пишет Н.И. Прокофьев, – обычно указывают на объективные качества предмета. Но как только путешественники касаются религиозно-политических отношений и отступают от эпического повествования, впадая в тон эпического рассуждения, то объективность изменяет им, и они вводят в лексику субъективно-оценочные определения, усложняется синтаксис, прибегают к риторическому стилю» [8, с.17]. А.Н. Кожин и А.А. Кожин отмечают: в паломнической литературе используются слова, позволяющие автору точно и ярко выразить то, что близко русскому человеку при виде чудес в тех местах, где не каждому суждено побывать и пережить экстаз восторженного религиозного состояния [5, с.132].

Сказанное относится и к литературным паломничествам И.С. Шмелева. Эстетическая позиция Шмелева в «Куликовом поле» сказывается в широком использовании книжных выражений, пафосной и страстной риторики. Шмелев расширяет каноны жанра, так как не просто рассказывает легенду о явлении Сергия Радонежского в связи с посещением монастыря, основанного святым. Писатель вводит в сюжет это явление как реальное событие в жизни героев. Изображение мистических событий в «Куликовом поле» играет даже более важную худо-

жественную роль, чем описание реалий святой дороги, Сергиева посада и Троице-Сергиевой лавры. Стертая граница между реальным и призрачным позволяет сблизить простое и высокое.

Т.А. Демидова объясняет, что паломничество подразумевает несколько смыслов: это и познавательное путешествие, а, следовательно, всевозможные встречи, красоты отдых; это и странствие с определенной целью – к святому месту; надежда на сверхъестественную помощь; отрыв от обжитого места, от рутины повседневной жизни; неблизкий путь; это и обдумывание жизни, самоанализ; участие в мифе, т.е. возрастание роли знакового поведения. «Мотивов подобного предприятия было несколько, – пишет она, – от «так положено» до стремления самоусовершенствоваться» [2, с.98–99]. Стремление повествователя «Куликова поля» к самосовершенствованию, глубина его самоанализа, значение, которое он придает своему странствию и явлению преподобного Сергия велики. В конце произведения герой предстает перед читателем внутренне преображенным.

Какова художественная ценность указания на профессию героя-повествователя? Слово «следователь» относится к тематическому полю «право». Однако в сюжете отсутствует преступление в обычном понимании этого слова. Революционный режим преследует героя за раскрытие им преступлений против прежней власти. Герой скрывается, страхась «полного беззакония», «вопиющего искажения судебной правды» [14, с.78]. Отсюда вытекает, что в сознании повествователя беззаконие – торжество неправды, несправедливых. И наоборот, житие прп. - Сергия служит образцом праведности в народном сознании. Действующие лица «Куликова поля» ориентированы на идеал жизни, динамически устремленной от беззакония к правде.

Следователь – человек недоверчивый, критически подходящий к фактам: «Да, я «Фома» <...>, я искал знамений и откровений, и когда жизнь наталкивала на них, о щ у п ы в а л, производил как бы следствие. Я – судебный следователь по особо важным делам...был когда-то» [14, с.75]. Повествователь задается вопросами о вере, России, о смысле ее истории, о ее будущем. Другой персонаж, Василий Сухов, человек из народа, принимает на веру явленное ему. Он не задает вопросов: «Что я, доследчик, что ли ... непристойно доспрашивать, скрытно теперь живут» [14, с.77]. Следователь приехал в Сергиев Посад вслед за явлением там святого, «расследовал» его – и уверовал. Таким образом, слово «следователь» приобретает еще одно контекстуальное значение – «последователь».

Обратим внимание на такое сообщение: «Читал я письмо <...> русского мыслителя, национального зиждителя душ, – своего рода мой коллега, «исследователь по особо важным делам». Вы читали его книги, помните его «о борьбе со злом», удар по «непротивлению»

Толстого» [14, с. 77]. Повествователь сближает значение слова «следователь» со словом «исследователь», «мыслитель», в данном случае – «философ».

«Куликово поле» – это своего рода «антикнига» по отношению к «Богомолью». Русская культурная традиция и русская жизнь, красота и полнота которой разлита в «Богомолье», в «Куликовом поле» осталась лишь воспоминанием. События, обрамляющее паломничество бывшего следователя, передают последовательность и ритм дорожных приключений «Богомолья». «Куликово поле» можно расценивать как опыт реконструкции писателем утраченных паломнических обычаев. Как и «Богомолье», оно состоит из двенадцати частей. Хронотоп обоих произведений – хронотоп дороги. Повествователь делит произведение на два «действия», по шесть глав каждое. Зачин, размышления о Куликовом поле, рассказ лесного объездчика Василия Сухова об обретении креста на поле, описание встречи и беседы его со старцем, сообщение о бегства героя-повествователя с дочерью от советской власти в Москву – вот шесть элементов первого «действия», посвященного явлению преподобного Сергия Радонежского на Куликовом поле.

Кульминация всякого паломничества – это момент, когда перед странником предстает объект его многотрудного хождения: «Когда все было – не собрался, а тут – погляди остатки. И я поглядел эти остатки. И увидел нетленное. Но в каком обрамлении! в каком надрывающем разломе!.. Не повидал при свете, теперь посмотри во тьме» [14, с. 79].

Перед тем, как дать описание монастыря, повествователь объясняет, что же толкнуло его к «Троице»: «Там ютилось много известных «бывших людей»» [14, с. 79] – он ведь и сам бывший следователь. Герой вспоминает портрет Флоренского и Булгакова работы Нестерова под названием «Философы»: «Нестеров <...> дал их «в низине», а по гробешку «троицкой» мягкой горки в елках изобразил символически «поднявшихся горе»... – русских богомольцев, молитвенно взирающих на куполки «святого Града» – Троицы-Сергия» [14, с. 79]. Для повествователя Сергиев посад вместе с лаврой – это островок сохранившейся русской культуры.

Следователь, как и ребенок из «Богомолья», воспринимает лавру как розовую пасхальную свечу: «И тут увидел я солнечно-розовую лавру – Высокая розовая колокольня, «свеча пасхальная», с золотой чашей, крестом увенчанной...» [14, с. 79] (Ср.: в «Богомолье»: «Я иду колоколенку – розовую свечу, пасхальную – Закрываю глаза – и вижу: золотой крест стоит над борами, в небе... Солнце на ней горит» [13, с. 108]). Троице-Сергиева Лавра мыслится Шмелевым в дихотомии горного и дольного миров, как вневременная ось, соединение неба и зем-

ли. Образ лавры – прорыва от быта к высотам православного духа. В «Богомолье» и «Куликовом поле» свечевидная троицкая колокольня представляется знаком стремления к идеалу.

Паломничество здесь проявилось как этологический, нравоописательный жанр. Шмелев ярко иллюстрирует деформацию нравов, поспание паломнических традиций такой сценой: «Ломается дурацпарнишка в кумачовой ризе, с мочальной бородищей, в митре из золотой бумаги...коренником: с монашком и монашкой, разнuzданными подростками. У монашка «горшок» в бечевках, – «кадило»; у монашки ряска располосована, все видать, затылок бритый, в руке бутылка с водкой – «святой водой». И эта троица вопит-визжит: «Товарищи!.. все в клуб безбожников, к обедне!.. в семнадцать вечера доклад товарища Змея из Москвы!.. – «обман леторгия у попов-монахов»!.. показание бывшего монаха-послушника!». [14, с.79] Разителен контраст между этой «троицей» и картиной «святого Града» – Троицы-Сергия». «Разлом», «ломается» – эти слова созвучны современной автору ломке культуры, обычаев и нравов. Пародия на монашество, устроенная подростками, соотносима со сценой из «Богомолья», когда «охальники» поносят религию. Богомольцы единодушно заступаются за свою веру: «Не охальничайте! веру не шатайте, шатущие!..» [13, с.73]. В «Куликовом поле» в ответ на безбожную провокацию «народ безмолвствует»: «И не смотрят на дураков, привыкли» [14, с.79].

Тема святой дороги из «Богомолья» отзывается в столкновении следователя с нищим: «Иду к Посаду. Дорога вдоль овражка – и вот, лезет из лопухов-крапивы кудлатая голова и рычит: «Обратите антелегентовое внимание, товарищ!.. без признания прозябаю...бывшему монаху-канонарху!..»... [14, с.79]. Вспоминается другой такой лохматый старик из «Богомолья»: «Он как гаркнет на нас...» [14, с.101]; «...Это от Троицы, из посада, мещанин, замками торговал – и проторговался... а теперь грехи на себя принимает, с людей снимает, носит вериги-замки; Из сумасшедшего дома выпустили его, он невредный» [14, с.102]. Описание юродивого почти дословно повторяется в «Куликовом Поле». Посадские жители похоже объясняют поведение человека, который сидит в навозе на монастырской площади и выкрикивает: «Абсурд!»; «Так-с... выпустили недавно, а он опять на свое место, к Лавре. Да он невредный...»; «С Вифанской академии, ученый примандацент, в мыслях запутался, юродный вроде...» [15, с.58]. Мотив юродства и далее возникает в тексте. Простые люди воспринимают душевнобольного как рупор Бога. В его бессвязных выкриках им слышатся предсказания. «Наша традиция, наши традиции» – они понимают как «наше отродит-ся», латинское «ад-адверзус» – как «ад отверзу», «абсолютно» – «обо-со-лю». Оля Среднева, которая и сама в момент явления преподобного

Сергия Радонежского чувствует себя блаженной, горячо вступает за народную правоту в отношении юродивого: «Верят, что «ад отворится», и все освободятся... и будет не гниение и грязь, а чистая и крепкая жизнь, – «обсолотся»!.. Только нужно истинную «соль», а не ту, которая величала себя «солью земли» [15, с.79]. Солью земли Христос называл двенадцать апостолов – перед нами еще одна евангельская реминисценция. Мотив о юродивом переплетается с мотивом пророчества и интерпретации предсказанного.

Бывший профессор, встреченный следователем на Посаде, цитирует «слово» Ключевского о прп. Сергии: «Ворота Лавры Преподобного Сергия з а т в о р я т с я и лампы п о г а с н у т над его гробницей только тогда, когда мы растратим этот запас без остатка, не пополняя его» (речь о «нравственном запасе, завещанном нам великими строителями нашего нравственного порядка...») [15, с.59]. Профессор считает: Ключевский употребил глагол «затворятся» в активном залоге, в то время как лавра закрыта властями насильно, в «страдательном залоге»: «...Страдание тут, насилие!.. и народ в этом неповинен. Свой «запас нравственный» он несет», и, в страдании, пронесет его...» [15, с. 59]. Примечательна тут игра омонимами: слово «залог» употребляется и для обозначения грамматической категории, и в значении «залог грядущего возрождения лавры», определение «страдательный» соотносится метафорой страдания. Таким образом, тема пророчества возникает в связи с юродивым «Иовом на гноище», возобновляется в «слове» Ключевского, наконец, сам профессор делает собственное предсказание: «Ворота Лавры р а с т в о р я т с я, и лампы – з а т е п л я т с я ... залог дей-стви-тельный!..» [15, с.59]. Также и герой-повествователь озвучивает шмелевское предвидение грядущего избавления России: «страшное наше испытание кончится благодатно и – неволге» [14, с.75].

Образ прп. Сергия в «Куликовом поле» написан с помощью приема градации, последовательного усиления, что помогает писателю придать ему приметы символа. Скромный странник, встреченный Суховым, как будто перешел на Куликово поле со страниц неожитийного произведения Б.К. Зайцева «Преподобный Сергей Радонежский», где святой изображен смиренным отшельником – это лик «в себе с о к р ы т ы й» [14, с.77]. В Посаде же странник оказывается пророком, его внутренняя сущность открывается Оле: «...Озарило ее сияние, и она увидела Л и к. Это был образ Преподобного Сергия. Ее потрясло священным ужасом» [15, с.61]. В хоре прорицающих голосов пророчество Сергия Радонежского в «Куликовом поле» звучит с особой торжественностью: «Радуйтесь Б л а г о в е с т и ю. Раб Божий Василий, лесной дозорщик, знакомец и доброхот, обрел сей Крест Господень на Куликовом Поле и волею Господа посылает во знамение Спасения»

[15, с.61]. Его предсказание накладывается на историческую реминисценцию: святой Сергей благословил Дмитрия Донского и предрек победу в Куликовской битве. Крест и пророчество в «Куликовом поле» адресовалось будто бы только Василию Сухову и Средневым, но открылось и герою-повествователю, а, значит, и читателю, то есть «объявление креста», обнародование его состоялось. История креста в «Куликовом поле» перекликается с преданием об обретении Креста Господня св. царицей Еленой во время ее паломничества в Иерусалим. Важную символическую и ритуальную роль в христианской традиции играет не только обретение Креста, но и его испытание и воздвижение. Все три элемента присутствуют в сюжете «Куликова поля». Христианин должен «нести свой крест», пострадать ради его победы – и Оля Среднева «хотела принять этот крест» – «на площадях кричать, о б ъ я в и т ь Крест!...» [15, с.62]. Вместе с тем, находка Сухова прообразует его скорую смерть, могильный крест. В восклицании: «Не ставьте над духом, над православным духом крест!» это слово употреблено в сходном значении [15, с.59]. Символика Креста восходит к архаическому значению – перекресток, выбор дороги, жизненного пути, что существенно для героев очерка. Будущее родины писатель видит осиянным победой Креста. Это видение проявляется в таком примере: «Так Крест и остался до утра, на белом листе бумаги, нетронуто» [15, с.62]. Белый лист бумаги может означать чистую страницу как начало новой жизни, полученной через крестные муки. Выстраивается связь между этим зримым символом и словами, приведенными в начале «Куликова поля»: «...Нет народа с таким тяжелыми историческим бременем и с такою мощью духовною, как наш; не смеет никто судить временно павшего под крестом мученика; зато выстрадали себе дар – незримо возрождаться в зримом умирании, – да славится в нас Воскресение Христова!...» [14, с.75].

В пафосных монологах персонажей проступает «апокалиптика» «Куликова Поля». Эсхатологический слой явно манифестируется в речах бывшего профессора: «О нашем страшном теперь говорят как об «апокалипсическом». Вчитываются в «Откровение» [15, с.59]. В пользу этого мнения можно привести целый ряд книг начала XX в. Например, в булгаковской «Белой гвардии» цитаты из Иоанна Богослова проецируются на переживание героями революции и гражданской войны. Вл. Соловьев написал «Повесть об Антихристе», в которой, по замечанию Бердяева, «историческая перспектива исчезает <...> и все представляется в апокалиптическом свете» [1, с.31]. В 1917-1919 в Сергиевом Посаде выходит розановский «Апокалипсис нашего времени», упрек «мерзкой» русской литературе как главной виновнице «рассыпанного» царства [16, с.617]. Можно вписать и «Окаянные дни» в этот ряд русской литературной эсхатологии. Отголосок названия дневников Бунина слышится в страстной речи профессора:

«Окаянство», – разве может оно – пусть век продлится!... Истлеть все клетки души и тела нашего?... клеточки, веками впитавшие в себя Божие?!.. Вот это абсурд!» [15, с.59].

Образ Оли Средневой оттеняет богооткровенческую тему. Он очень любовно обрисован: «Я видел святой восторг и святые слезы чистой и чуткой девушки... – какая может быть в человеке красота!.. я как бы читал в открытой душе ее» [14, с.78]; «...Моей почти-вере помогла эта девушка: своим порывом веры, светом в ее глазах, святой чистотою в них она заставляла верить»; «извечное что-то в ней, за-земное... такие были христианские мученицы-девы» [15, с.63]. Этот портрет напоминает образ соловьевской Софии, которая, по словам А. Лосева, «целомудренна и лишена всяких бытовых страстей и чувств и являет собою только путь сердечного восхождения человека к высоте духовного совершенства» [7, с.247]. София в «Откровении» Иоанна Богослова выступает участницей эсхатологических событий. Оля Среднева сама переживает откровение и вторит апокалиптическому предсказанию о «конце времен»: «Будто пропало время, не стало прошлого, а все е с - т ь» [15, с.62]. В книге «Имена» П.А. Флоренский пишет о близости имен Ольги и Владимиру по коренному значению, по происхождению, по душевным свойствам (вспомним об апокалиптике «Трех разговоров» и «Повести об Антихристе» Владимира Соловьева и откровениях Оли Средневой). Флоренский отмечает некоторое сходство между Ольгой и Софией. По его словам, прикосновение к другому миру происходит в Ольге разом [11, с.113-120]. (Ср.: у Шмелева: «Ей все вдруг осветилось, как в откровении» [15, с.62]). Это укрепляет нас в мнении о «софийных» истоках образа Оли.

Паломничество героя-повествователя в Троице-Сергиевскую лавру происходит в седьмой главе. Но еще в третьей главе сообщает-ся о путешествии самого старца от Куликова поля к Лавре. Таким образом, хронотоп повествования сконцентрирован вокруг центральной точки – Куликова поля. В «первом действии» происходит еще одно паломничество – повествователь мысленно побывал на Куликовом поле, где, по его собственному выражению, «так и не удосуужился побывать, воздухом давним подышать, к священной земле припасть, напитанной русской кровью, душу собрать в тиши, под кустиком полежать-подумать... Как я корю себя, из этого прекрасного далека, что мало знал свою родину, не изъездил, не исходил» [14, с.75]. Как видим, это паломничество – своего рода покаянная исповедь в несовершенных богомольях по всей стране, образ которой разворачивается из символически очерченного Куликова поля. Вероятно, в силу условности символичности созданного образа легендарного места не упомянуты реальные исторические памятники поля. Не сказано о памятнике князю Дмитрию с надписью,

приведенной современным писателем, Владимиром Крупиним в его «Святом поле»: «Бог нам прибежище и сила. Князю Дмитрию Ивановичу Донскому признательное потомство. Лета 1848-го от рождества Христова» [6, с.22]. В раздумьях повествователя «Куликова поля» звучит сожаление, что не успел побывать во всех исторических местах России. И, наконец, читаем: «Сами, ведь, иссушили свои корни, пока нас не качнули – и как качнули!..» [14, с.75]. Здесь уже можно говорить о смещении акцента с личной ответственности, с индивидуальной исповеди, на общую для интеллигенции вину перед родиной. Речь идет о национальном покаянии, которое напряженно искал в послереволюционной русской культуре религиозный философ Георгий Федотов: «На другой день после погрома русские проповедники и книжники, оплакивая погибшую Русь, обличали ее грехи... Жозеф де Местр видел в революции суд Божий. А в православной России не нашлось пророческого обличающего голоса, который показал бы нашу вину в нашей гибели» [12, с.7]. На самом деле искомый Федотовым голос прозвучал еще в 1918 году Речь о «Слове о гибели Русской земли» А.М. Ремизова, которое названо так же, как и древнерусское «Слово...» об опустошительном татаро-монгольском разорении Руси. И в «Куликовом поле», в обоих «Словах...» главный герой – Русская земля. А. Ремизов оплакивает культурные ценности и трансформированную в народном ключе религиозно-нравственную основу [9, с.237].

Тема паломничества перетекает в тему изгнаничества в связи с готовящимся отъездом Средневых, которые «усиленно сколачивают <...> на дальний путь» [15, с.59]. На страницах книги писателя-эмигранта строки, посвященные разлуке с родиной, звучат особенно пронзительно:

«Как ни тепло чужое море,
Как ни красна чужая даль,
Не им размыкать наше горе,
Развеять русскую печаль» [15, с.59].

Тему продолжает покаянный псалом Давида: «Другой поэт, выше, сказал лучше: «Камо пойду от Духа Твоего? и от лица твоего камо бежу?...» [15, с.59].

Жанр паломничества проявился в композиционной организации произведения, в сюжете, который разворачивается в рамках хронотопа дороги к местам поклонения, в описаниях дорожных встреч, в изображении этой дороги и дорожных встреч, в изображении цели паломничества – монастыря. В традициях жанра повествователь сообщает о своих личных переживаниях, связанных с чудом – явлением Прп. Сергия. На языковом уровне внутренние изменения паломника после соприкосновения с святым местом проявились в его исповедальных мо-

нологах о «чувстве с в я щ е н н о г о», о невозможности передать человеческим языком пережитого религиозного озарения, нового понимания времени – «времени н е с т а л о». Герой выражает свои переживания эмоционально, высоким стилем, используя книжную лексику и риторические вопросы и восклицания.

«Куликово Поле» – это раздумья Шмелева над драмой, постигшей Россию в XX веке. И «Куликово поле» отразило настроения современной ему эпохи. Но писатель видит родину не только в свете дня сегодняшнего. По словам повествователя «произошедшее с нами – исторического порядка, а история меряется особой мерой» [14, с.75]. Шмелев не только «совопросник века сего». Он рассматривает судьбу отечества в контексте мировой истории и культуры и соотносит современность с христианским представлением о конце времен. Ведь послания апостола Павла, «Откровение» Иоанна, сюжеты об Иове, Фоме неверном, жизнь и поэзия царя Давида, в виде аллюзий присутствующие на страницах «Куликова поля», являются общечеловеческими ценностями.

Совершив мысленное паломничество от Куликова поля к Троице-Сергиевой лавре, охватив внутренним взором всю Россию, Шмелев словно приникает к далекой для него России, к одному из древнейших ее духовных центров. В паломнических произведениях Шмелева дорога к объекту почитания стала метафорой жизненного пути, писательской судьбы. В частных судьбах его литературных героев преломляются народные чаянья, искания интеллигенции, исторический путь России.

В дальнейших исследованиях о жанровых чертах паломничества возможно изучение этого жанра как на примере творчества русских писателей (И.С. Шмелева, Б.К. Зайцева), так и в литературах других народов и религиозных традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Основная идея Владимира Соловьева // Литературный перекресток. – М., 1991. – С. 26-33.
2. Демидова Т.Э. Духовное и мирское в «метафорической теме» дороги в «Путешествии пилигрима» Д. Баньяна и «Ярмарке тщеславия» У. Теккерея // Филологические науки. – 1993. – № 2. – С. 97-107.
3. Дудина Л.Н. Образ красоты в повести И.С. Шмелева «Богомолье» / Русская речь. – 1991. – № 4. – С. 20-25.
4. Елизаветина Г.Г. Тема Куликовской битвы в литературно-общественной борьбе середины XIX в. // Филологические науки. – 1980. – № 4. – С. 9-13.

5. Кожин А.Н., Кожин А.А. Древнерусский литературный язык. – М., 1990.
6. Крупин В. Святое поле // Крупин В. Кольцо забот. – М., 1982. – С. 10-38.
7. Лосев А. Владимир Соловьев и его время. – М., 1990.
8. Прокофьев Н.И. Язык и жанр // Русская речь. – 1971. – № 2. – С. 16-25.
9. Ремизов А. Слово о погибели Русской Земли // Ново-Басманная, 19. – М., 1990. – С. 236-243.
10. Руднева Е.Г. «Магия словесного разнообразия» (О стилистике И.С. Шмелева) // Филологические науки. – 2002. – № 4. – С. 60-65.
11. Флоренский П. Имена. – Харьков; Москва, 2000.
12. Федотов Г.П. О национальном покаянии. // Юность. – 1991. – №8. – С. 6-8.
13. Шмелев И.С. Богомолье. – Сретенский монастырь, 2001.
14. Шмелев И.С. Куликово поле // Слово. – 1990. – № 1 – С. 74-78.
15. Шмелев И.С. Куликово поле. // Слово. – 1990. – № 2 – С. 58-64.
16. Щербаков В. Второе пришествие В.В. Розанова // Розанов В.В. Сумерки просвещения. – М., 1990. – С. 595-621.

АНОТАЦІЯ

І.С. Шмельов у творі “Кулікове поле” зобразив паломництво героя-оповідача до монастиря. Паломницький жанр проявився у композиції та мові твору. Наявна стилізація у мові персонажів. Оповідач висловлюється високою лексикою та книжними зворотами про об’єкт поклоніння. Стиль твору є пророчим.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики» (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

I.S. Shmeliov in his work “The Kulikove Field” describes the narrator’s pilgrimage to the monastery. Pilgrimage genre shows itself in the composition and language of this literary work. The narrator expresses himself with elevated words and bookish expressions about the object of worship. There is stylisation in the characters’ speech. The style of the work is predictive.

The report was made at the scientific-practical conference “The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics” (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

Минаева Э.В.
(Луганск)

УДК 821.161.1-1.09 + 929

**ПРИЗНАК «ЧУВСТВЕННОСТЬ» В ГЕНДЕРНЫХ
ХАРАКТЕРИСТИКАХ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭЗИИ
И. БРОДСКОГО)**

... любовь сладострастна
по существу своему, без
сладострастия превращается
в сухую отвлеченность

Н.А. Бердяев

В «советской» лингвопоэтике гендерный анализ художественных текстов не проводился. В настоящее время в связи с активным развитием гендерных исследований, выделением лингвистической гендерологии в отдельную область научного знания, появилась возможность анализировать язык художественных произведений с позиций гендера, что значительно расширило сферу лингвистических исследований.

Когнитивный подход в рамках лингвистической гендерологии позволяет поставить вопрос о возможности проявления *гендера* на уровне концептов в поэтическом тексте. Опираясь термином *концепт*, мы будем придерживаться определения Л.Н. Синельниковой: «Концепт — исследовательская единица, которая включает понятийный, образный и ценностный аспекты значения «культурного» слова, т.е. учитывает весь объем человеческого знания, «свернутого» в слове, объединяющем множество содержаний сознания и мировоззрения в формообразующее целое» [12, с.21]. Анализ поэтических текстов позволяет произвести сопоставление мужской и женской языковой картины мира, гендерно означенных систем ценностей. Особое значение такого анализа состоит в том, что «художественные тексты не только представляют примеры существующих конструктов полов, но и сами участвуют в конструировании этих моделей» [18, с.18].

На данном этапе становления отечественной гендерологии исследования *«тела»*, *«сексуальности»*, *«желания»* недостаточно развиты. Культурологи обеспокоены тем фактом, что «тело» утрачивает свою значимость в пространстве культуры. Гачев пишет: «В XX веке в связи с ростом городов, цивилизации, машин и слов, — над телом человеческим выросли гигантские скорлупы, влечение людей друг к другу наталкивается на многослойное отчуждение» [4, с.10]. В.П. Руднев делает предположение, что от тела вскоре останется один лишь голос [11]. «Замалчивание» понятий *«тела»*, *«сексуальности»*,

«**чувственности**» в советском дискурсе, с одной стороны, и опошление, сведение к порнографии, примитивным инстинктам в постсоветском дискурсе, с другой, подводит к необходимости их полноценного разностороннего анализа.

«**Чувственность**» как гендерный признак входит в парадигму гендерных признаков **концепта «Любовь»**, что подтверждается словарными дефинициями, описывающими ядро концепта. В словаре В.И. Даля любовь определяется как «сильная к кому привязанность, начиная от склонности до страсти; сильное желанье, хотенье; избранье и предпочтенье кого или чего по воле, волею (не рассудком), иногда и вовсе безотчетно» [5, с.282].

Ю.С. Степанов указывает, что форма **концепта «Любовь»** складывается из трех компонентов:

- а) «взаимное подобие» двух людей;
- б) установление или вызывание этого подобия действием;
- в) осуществление этого действия, или, скорее, цикла действий, по «круговой модели», в которой «адресантом» и «адресатом» попеременно выступают оба участника [15, с.397]. Любовь не порождается рассудком, а берет начало в инстинктивных слоях. Ю.С. Степанов также отмечает, что в русской культуре **концепт «Любви»** не развит или целомудренно не обсуждается.

Дж. Ли (J. Lee) разработал следующую типологию любви:

- 1) *эрос* – страстная любовь-увлечение, стремящаяся к полному физическому обладанию;
- 2) *людус* – гедонистическая любовь-игра, не отличающаяся глубиной чувства и сравнительно легко допускающая возможность измены;
- 3) *сторге* – спокойная и надежная любовь-дружба;
- 4) *прагма* – возникает из сочетания людуса и сторге – рассудочная, легко поддающаяся контролю; любовь по расчету;
- 5) *мания* – появляется как сочетание эроса и людуса, иррациональная любовь-одержимость, для которой типичны неуверенность и зависимость от объекта влечения;
- 6) *агапе* – бескорыстная любовь-самоотдача, синтез эроса и сторге [6, с.224].

Роберт Стернберг (Sternberg), исследователь из Йельского университета, разработал модель, которая включает в себя три основных элемента любви:

1. *Интимность* является эмоциональным элементом и подразумевает близость, взаимную поддержку и партнерство. В процессе развития отношений, по мере того как партнеры сближаются, интимность, как правило, постепенно возрастает, начиная с определенного уровня, достигнутого в начале отношений. В стабильных

и гармоничных отношениях интимность не всегда имеет внешнее выражение, однако отчетливо проявляется в кризисных ситуациях, которые пара преодолевает вместе.

2. *Страсть* является элементом мотивации любви и проявляется в виде желания соединиться с любимым, чем и обусловлено половое возбуждение и стремление к сексуальным отношениям. Стернберг уподобляет страсть наркотику, который манит людей и сулит наслаждение. Если один из партнеров внезапно прерывает отношения, другой партнер может страдать от депрессии и раздражительности, испытывая душевную боль от расставания. Со временем в процессе длительных отношений страсть стабилизируется, поскольку уже не в состоянии оказывать соответствующую стимуляцию и доставлять такое же наслаждение, как прежде. Это не означает, что страсть теряет значение или исчезает. Страсть просто теряет важное значение как элемент мотивации отношений.

3. *Преданность* представляет собой когнитивный аспект любви, как при кратковременных, так и при длительных отношениях. По мере сближения партнеров взаимная преданность приобретает все большее значение. Подобно другим элементам любви, преданность со временем стабилизируется или снижается, если отношения оказываются неудачными [8].

В поэтических текстах Иосифа Бродского можно выделить следующие признаки **концепта «Любовь»**: *«чувственность»*, *«разлука»*, *«надежда»*, *«сожаление»*, *«измена»*, *«сила»*, *«боль»*, *«тоска»*, *«напоминание»*, *«потеря»*, *«всепоглощение»*. Наиболее частотным оказался **признак «чувственность»**, смысловой диапазон которого колеблется от легкой эротичности до откровенной сексуальности. Е.П. Ильин утверждает, что «особенностью любви взрослых, как периода зрелой любви, является половое поведение как способ удовлетворения полового влечения, включая и прикосновение (объятия, поцелуи и т.д.) и генитальный контакт» [6, с.224] и что секс в жизни мужчин занимает большее место чем в жизни женщин [6, с.230]. Поэтому активное функционирование **гендерного признака «чувственность»** в текстах поэта-мужчины не кажется нам чем-то неестественным и не умаляет значения других гендерных признаков **концепта «Любовь»**.

Философ начала XX века Н.О. Лосский говорил о существовании в мире распадов и разрывов [9]. Поэт второй половины XX века И.А. Бродский отмечает в своих стихотворениях факт разрыва тела и души, сердца.

Одинокому сердцу и телу бесчисленных постелей
(На смерть друга, [2, с.84])

Что сказать ввечеру о грядущем, коли
Воспомянанье в ночной тиши
О тепле твоих – пропуск – когда уснула,
Тело отбрасывает от души
На стену, точно тень от стула
На стену ввечеру свеча
(Потому что каблук оставляет следы – зима, [2, с.129])

Н.А. Бердяев писал: «Любовь исключительно плотская, физиологическая, столь распространенная в нашем мире есть фетишизм (предметом любви делается не цельный человек, не живая, органическая личность, а часть человека [...]), т.к. в ней нет ощущения полной личности, всецелой индивидуальности [...] страшная трагедия скрыта в этой болезни любовного фетишизма, в этом дроблении любви и ее объекта» [1, с.27-28]. Вследствие этого разрыва, дробления любовь подменяется неконтролируемым сексуальным влечением, неспособностью остановить свой выбор на одном объекте любви. «Любой флирт, типичные ухаживания прошлого и настоящего бессознательно игнорируют внутреннее содержание партнера. Неповторимость и своеобразие другого человека умышленно упускаются при контактах подобного толка. Люди, которые увлекаются такой поверхностной эротикой, убегают от обязательств настоящей любви, от истинных уз с партнером, потому что такие узы влекут за собой ответственность» (В. Франкл) [16, с.254]. Текст, отражающий такую ситуацию, насыщается «физиологизмами», пейоративами, циничными фразами.

Состоя из любви, грязных снов, страха смерти, праха,
осыая хрупкость кости, уязвимость паха,
тело служит ввиду океана цедающей слезу
крайней плотью пространства
(Колыбельная Трескового Мыса, [2, с.123])

Лесбия, Юлия, Цинтия, Ливия, Микелина.
Бюст, причинное место, бедра, колечки ворса.
Обожженная небом, мягкая в пальцах глина –
плоть, принявшая вечность как анонимность торса.
Вы – источник бессмертья: знавшие вас нагими
сами стали катуллом, статуями, траяном,
августом и другими. Временные богини!
Вам приятнее верить, чем постоянным.
(Римские элегии, 11 [2, с.151])

Число твоих любовников, Мари,
превысило собою цифру три,
четыре, десять, двадцать, двадцать пять.
Нет для короны большего урона,
чем с кем-нибудь случайно переспать.
(Двадцать сонетов к Марии Стюарт, 5 [2, с.89])

Пусть ног тебе не вскидывать в зенит:
на то и камень (это ли не мука ?).
(Двадцать сонетов к Марии Стюарт, 14 [2, с.93])

Горячей ли тебе под сукном шести
одеял в том садке, где – Господь прости –
точно рыба – воздух, сырой губой
я хватал, что было тогда тобой?
(То не муза воды набирает в рот [2, с.156])

В редких случаях встречается абсенная лексика:
В своем столетии белая ворона,
для современников была ты блядь.
(Двадцать сонетов к Марии Стюарт, 5 [2, с.89])

Приветствую тебя две тыщи лет
спустя. Ты тоже был женат на бляди.
(Бюст Тиберия [2, с.153])

В качестве символов сексуального начала поэт вводит в текст мифологемы. **«Вакх»** – греко-римский бог вина (Дионис), в честь которого устраивались римские мистерияльно-оргастические празднества тайного культа; первоначально к участиям в вакханалиях допускались лишь женщины. Из-за частых беспутств и разврата участников празднеств в 186 г. до н.э. на вакханалии сенатским указом были наложены строгие ограничения, хотя вакханалии и не были полностью запрещены [13, с.90]. **«Менады»** – спутницы бога Диониса (Вакха), поэтому их называли вакханками; во время культовых шествий Диониса менады изображали свиту бога и в безумном танце устремлялись через леса и горы. В экстазе они терзали детенышей животных и пили их кровь [13, с.344–345]. **«Фавн»** – древнеиталийский бог плодородия, чье имя стало нарицательным [13, с.596–597]. **«Сатиры»** – природные демоны греческой мифологии, спутники Диониса; герои сатирических драм, им прицепляли толстые животы либо конские хвосты и фаллосы. Этим персонажам было присуще неумеренное обжорство, пьянство и чувственность [13, с.510].

«Нимфы» — низшие божества, олицетворявшие силы природы; прекрасные молодые девушки, которые сопровождают богов, близких к природе, Аполлона, Диониса, Артемиду, или делят общество сатиров [13, с.381]. Данные мифологемы символизируют стихийный, космический *Эрос*.

... И Вакх на пустыре
милуется в потемках с Ариадной.
(К Ликомеду, на Скирос [2, с.32])

Пылай, полыхай, греши,
захлебывайся собой.
Как менада пляши
с закушенной губой.
(Горение [3, с.121])

иль замечаешь фавна, предавшегося возне
с нимфой
(Торс [2, с.64])

Изваянные в мраморе сатир
и нимфа смотрят в глубину бассейна,
чья гладь покрыта лепестками роз.
(Post aetatem nostram [2, с.45])

Я, как мог, обессмертил
то, что не удержал.
Ты, как могла, простила
все, что я натворил.
В общем песня сатира
вторит шелесту крыл.
(Строфы, 16 [3, с.99])

Проявлением разрыва тела и души, чувственности и любви у Иосифа Бродского становится купля-продажа любви.

Этот ливень переждать с тобой, гетера,
я согласен, но давай-ка без торговли:
брать сестерций с покрывающего тела
Все равно, что drankу требовать у кровли.
(Письма римскому другу [2, с.66])

В просторной спальне старый откупщик
 рассказывает молодой гетере,
 что видел Императора. Гетера
 не верит и хохочет. Таковы
 прелюдии у них к любовным играм.

(Post aetatem nostram [2, с.45])

ни копоты, ни пепла по себе
 не оставляя, человек выходит
 в сырую темень и бредет к калитке.
 Но серебристый голос козодоя
 велит ему вернуться.

Под дождем
 он, повинувся, снова входит в кухню
 и, снявши пояс, высыпает на
 железный стол оставшиеся драхмы.
 Затем выходит.
 Птица не кричит.

(Post aetatem nostram [2, с.53])

поезжай на вороной своей кобыле
 в дом гетер под городскую нашу стену.
 Дай им цену, за которую любили,
 Чтоб за ту же и оплакивали цену.

(Письма римскому другу [2, с.68])

В стихотворении «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова» **концепт** «*Любовь*» и его **признак** «*чувственность*» реализуются через метафору сексуального акта. Это своего рода хулиганская выходка поэта, протест против ханжеской морали советского общества, которую Игорь Кон определил как «большевистскую сексофобию» [7, с.309].

.....В паутине утлов
 Микрофоны спецслужбы в квартире певца
 Пишут скрежет матраца и всплески мотива
 Общей песни без слов.
 Здесь панует стыдливость.

(Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова, 6 [2, с.53])

Н.А. Бердяев писал о советской действительности: «В господстве «общественности» над современным сознанием есть что-то давящее, как кошмар. Эта внешняя «общественность» закрывает и угашает все подлинные, последние реальности. Все подлинные, последние

реальности подменяются ложными и внешними ценностями «общественности» [1, 480]. В таких условиях единственно честным, непритворным остается лишь «скрежет матраца».

Бесполому обществу Иосиф Бродский противопоставляет гармонию тела и души. Признак *«чувственность»* в текстах поэта-мужчины органично входит в объем концепта *«Любовь»*.

Вечеру у тел, точно у Шивы, рук,
Дотянуться желающих до бесценной.
(Около океана, при свете свечи, вокруг [2, с.31])

До сих пор, вспоминая твой голос, я прихожу
в возбужденье.
(Элегия [3, с.118])

Как ни скрывай черты,
но предаст тебя суть,
ибо никто, как ты,
не умел захлестнуть,

выдохнуться, воспрять,
метнуться наперерез.
Назорею б та страсть,
воистину бы воскрес!
(Горение [3, с.121])

Я взбиваю подушку мычащим «ты»
за морями, которым конца и края,
в темноте всем телом твои черты,
как безумное зеркало повторяя.
(Ниоткуда с любовью,надцатого марта [2, с.126])

На основании проведенного исследования концепта *«Любовь»* в поэтических текстах И.А. Бродского был выделен *гендерный признак «чувственность»*, более частотный, чем *признаки «разлука», «сожаление», «боль», «тоска», «потеря», «всепоглощение», «надежда», «напоминание», «измена»*, что свидетельствует о первостепенной важности этого признака для структурирования концепта *«Любовь»* в идиостиле поэта-мужчины.

В поэтических текстах женщин-поэтов, современниц Иосифа Бродского (Б. Ахмадулиной, Н. Матвеевой, Ю. Мориц) *гендерный признак «чувственность»* практически не представлен, преобладают духовные и эмоциональные признаки концепта *«Любовь»*. Можно

назвать следующие причины умолчания о чувственной стороне любви: **1)** внешняя цензура со стороны государственных структур и общественного мнения; **2)** внутренняя цензура: сакральность чувственности, сексуальности; **3)** доминирование духовности.

У Иосифа Бродского **признак «чувственность»** может быть показателем разрыва тела и души. В таком случае тексты насыщаются «физиологизмами», пейоративными оценками, метафорами и символами сексуальности. Философ и психоаналитик Н. Хамитов в своем исследовании «Философия и психология пола» говорит о необходимости очищения сексуальности и эротики от грязи инстинктов животного царства и механической изобретательности царства людей, а возможности преодоления индивидуал-террора личности против социума и тотал-террора социума против личности, замешанных на сексуальном основании. С другой стороны, **признак «чувственность»** противостоит бесполому пониманию любви. Отрицанию пола мужчина-поэт противопоставляет не только сексуальное начало в отношениях мужчины и женщины, но и гармонию половых отношений, когда нет дробления любви и личности. В.С. Соловьев утверждал, что «истинная любовь есть нераздельно и восходящая и нисходящая (amor ascendes et amor descendes [...])» [14, с.45], т.е. любовь духовная и любовь материальная (сексуальная). В.В. Розанов говорил: «Любовь подобна жажде. Она есть жаждание души тела (т.е. души, коей проявлением служит тело)» [10, с.159]. Можно согласиться со словами Н. Хамитова, что любовь есть нечто более широкое, чем сексуальность и эротика, но широта любви становится возможной именно благодаря истинной сексуальности и эротике. Такую истинную сексуальность мы смогли выделить в текстах Иосифа Бродского как **гендерный признак «чувственность»** в парадигме гендерных признаков концепта любовь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н.А. Метафизика пола и любви // Н.А.Бердяев. Эрос и личность (Философия пола и любви). – М., 1989.
2. Бродский И.А. Бог сохраняет все. – М., 1992.
3. Бродский И.А. Новые стансы к Августе. – СПб., 2000.
4. Гачев Г. Русский эрос. – М., 1994.
5. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М., 1995. – Т.2.
6. Ильин Е.П. Дифференциальная психофизиология мужчины и женщины. – СПб., 2002.
7. Кон И. Мужское тело как эротический объект // Гендерные исследования. – Харьков, 1999.
8. Кэлли Г. Основы современной сексологии. – СПб., 2000.

9. Лосский Н.О. Условия абсолютного добра. – М., 1991.
10. Розанов В.В. Опадающие листья. – М., 1992.
11. Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М., 1997.
12. Синельникова Л.Н. Язык, погруженный в жизнь. Социологические исследования на кафедре русского языкознания Луганского педагогического университета // Динамизм социальных процессов в постсоветском обществе: Международный семинар. – Луганск–Цюрих–Женева, 2001. – Ч.1. Филологические науки.
13. Словарь античности. – М., 1989.
14. Соловьев В.С. Смысл любви. – К., 1991.
15. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. – М., 2001.
16. Франкл В. Человек в поисках смысла. – М., 1990.
17. Хамитов Н. Философия и психология пола: Одиночество женское и мужское. Люди тоски и скуки. – К.-М., 2001.
18. Шорр Э., Хайдер К. Вступительные замечания о совместном русско-немецком проекте // Пол, гендер, культура: Немецкие и русские исследования. – М., 1999.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядається гендерна ознака «почуттєвість», яка входить до парадигми концепту «Любов». Висновок дослідження свідчить про те, що ця ознака має велике значення для структури концепту «Любов» в ідіостилі поета-чоловіка.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики» (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

The article deals with the analysis of the gender characteristic «sensation», used in poetry by Joseph Brodsky. This characteristic is included in paradigm of gender characteristic of the concept «Love». The results of research prove that this characteristic is of great importance for making the structure of the concept «Love» in the poetry of a man-poet.

The report was made at the scientific-practical conference “The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics” (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

Л.Н. Парамонова
(Горловка)

УДК 821.161.1:82.09

ТЕАТР ЛИЧНОСТЕЙ БРОДСКОГО

Присутствие автора в стихотворении, как правило, поэтически замаскировано. Проблема идентификации автора в стихотворении и выявления словесного воплощения его личности, его психофизических свойств в исследовательской традиции связана с проблемой отождествления создателя текста с непосредственным носителем текста (лирическим героем, поэтической персоной, нарративной маской или обобщенным лирическим субъектом).

Подходы к решению вопроса о соотношении в лирике автора и субъекта были намечены Бахтиным. Он подходит к решению теоретической стороны вопроса, понимая автора как “надбытийственную” активность, которая является “необходимым условием эстетического оформления наличного бытия” [1, с.118]. В силу такого статуса автор-творец трансцендентен миру произведения, он “начинается там, где ценностно кончается во мне всякая наличность, где кончается во мне бытие как таковое” [1, с.118], в том числе и бытие эстетическое. Но в то же время автор имманентен сотворенному миру как реализованная в произведении целостность, включающая в себе выраженные, т.е. уже “геройные” субъектные формы – автора-повествователя, “собственно автора”, лирическое “я”, лирического героя и героя ролевой лирики.

В современной теоретической мысли Запада среди философов, литературоведов, искусствоведов, театроведов и социологов широко распространена мифологема о театральности сегодняшней социальной и духовной жизни.

Театральность современной жизни – порождение ситуации вненаходимости, утраты в XX веке казавшихся незыблемыми представлений о мире, о своем месте в мире, вызванных происходившими в течение всего века глобальными социальными и политическими сдвигами и потрясениями.

Как следствие – болезненный, порой трагический разрыв с социальной и культурной средой, с прежним миром, переживаемый многими, выливается в поиск своей аутентичности. Проблема самоидентификации стояла перед многими художниками столетия.

В нашей работе мы исходим из концепции лирического субъекта, предложенной С.Н. Бройтманом. В творчестве Бродского лирический субъект эстетически-сознательно разыгран автором. Явившись

отражением феномена современной культуры, его поэзия впитала в себя театральный код, что дает нам основания говорить о такой форме художественной игры, как “театр личностей Бродского”.

Происходит обнажение межличностной, а не сверхличностной природы лирического субъекта, доведенной до такой грани, что он уже не может характеризоваться в терминах классической эстетики как только “субъективный” или “внутренний” [3, с. 153].

В поисках формы выявления собственного лица, необходимого для определения своего истинного места в социокультурном пространстве и историческом времени, литературный дискурс обращается к маске.

А.Л. Гринштейн отмечает два основных аспекта проблемы самоидентификации в литературе: во-первых, это самоотнесение представителя с определенной культурной традицией и поиск определенной ниши в контексте мировой культуры. В значительной мере эта проблема лежит в языковой плоскости. Во-вторых, проблема национально-культурной и языковой самоидентификации связана с перемещением человека в новую, с неизбежностью чуждую для него языковую и социокультурную среду: отчужденность от родного языка и разной культуры пережили художники русской эмиграции (первой, а затем и последующих волн) [5, с. 31].

Бродскому, объявленному диссидентом, пришлось столкнуться со всеми аспектами этой проблемы.

Концепция маскарада как литературоведческой модели восходит к концепции М.М. Бахтина. Концепт карнавала разделяется на две составляющие, одна из которых – диалог и полифония, другая – бунт. Для игровой стратегии Бродского приемлемы обе составляющие. Что касается терминологического значения слова “маскарад”, то в литературоведческом дискурсе оно используется для обозначения определенной культурологической модели, включающей действия, связанные с переодеванием, изменением внешности, и/или игрой, лицедейством. Маскарадность понимается как комплекс культурных явлений, совокупность феноменов, бытующих на уровне культурного бессознательного, а также как конкретное воплощение во всевозможных отраслях культуры, в разнообразных человеческих практиках этого комплекса.

Художественная литература выступает как одна из художественных практик, где маскарадность актуализируется в виде большого числа компонентов, вступающих в сложные взаимодействия, взаимовлияния и взаимопроникновения, а также взаимоуточнения, и реализуется в качестве темы, мотива, элемента структуры, способа организации литературного произведения и т.д.

Тема маски связана с принципиально важной для XX века проблемой тождественности-нетождественности человека самому

себе, поиска своего истинного “я”. Обращение художников к образу маски, к мотиву маски, к проблемам аутентичности и разрыва с собственной сущностью, утраты своего лица и т.д., было не чуждо и для русской литературы.

Для Бродского “маскарад” как условная модель художественной игры была небезынтересна, поскольку давала широкие возможности для расширения образного диапазона лирического героя: создавалось драматургическое противостояние двух элементов: исповедальности лирики, с одной стороны, и маски как инструмента и способа сокрытия истинного лица и истинной сущности, средства обмана.

В поэтике Бродского мотив маски трансформируется в комплекс взаимосвязанных мотивов (утраты лица, смерти, потери своего “я”, приросшей к лицу маски и т.д.), обрастая дополнительными коннотациями. Поэт заявляет: “*греческий принцип маски / снова в ходу*” (“*Остановка в пустыне*”) [2, II, с.11].

Многоликость и амбивалентность масок, которые в ходу в театре личностей Бродского, требует их описания, систематизации и изучения принципов функционирования на эстетическом, тематическом и концептуальном уровнях.

Систематический анализ разнообразных манифестаций лирического субъекта обнаруживает определенные тенденции в выборе формальных структур для его осуществления в тексте, а также в содержательном наполнении этих структур.

Некоторые из масок Бродского уже были описаны исследователями. К примеру, В. Полухина исследует лирический субъект Бродского на тематическом и концептуальном уровне. Ученый обоснованно предполагает, что “автопортрет Бродского нарисован в значительной степени в соответствии с его концепцией языка и времени, что позволяет ему отождествлять лирический субъект с самыми разнохарактерными предметами и явлениями окружающего мира без потери цельности. Образ “я” у Бродского предстает в ракурсе бытия вообще и выражает антиномическую природу человеческого существования [5, с.150].

Об ассоциациях лирического субъекта с мифологическими и историческими личностями писал А. Лосев: “Серьезное и почти благочестивое отношение поэта к другому Иосифу Бродскому есть отношение к миссии поэта как послушника Музы, исполнителя воли Божьей, чья судьба разыгрывается в формах христианской мистерии или трагедии титанов (Данте)” [10].

А. Ранчин, описывая мотивную структуру поэзии Бродского, отмечает “театральность” его лирики, в основе которой лежит барочный мотив “мир-театр”, родственный представлению о “мире-тексте” [7, с.41].

Попытаемся систематизировать подстановочные образы лирического “я” Бродского и определить их семантику.

Значительную группу составляют **концептуальные маски**. Они представляют собой образно-символическое воплощение авторского мифа о слове.

К этой группе относится ряд образов-масок мифологических личностей:

Вертумен – древнеримское божество, двойник поэта. Коннотация: оборотничество, способность к перевоплощениям: *“Не удивляйся: моя специальность – метаморфозы. / На кого взгляну – становится тотчас мною. / Тебе это на руку <...>”* (“**Вертумен**”, 1990) [4, III, с.199].

Кентавр – этот образ представляет собой некую доминанту в образной системе поэта [13].

Орфей – (“*нынешний Орфей*”; поэма “**Зофья**”, 1962) [4, I, с.179] и др.

Собирательный образ поэта-пророка связан с масками **Овидия** (“<...> в мой Рим, не изменившийся, как ты / со временем последнего свидания / пишу я с моря”. – “**EX PONTO (Последнее письмо Овидия в Рим)**”, 1965) [4, I, с.420], **Марциала, Классика** (“*Я заражен нормальным классицизмом*” – “**Одной поэтессе**”, 1965). На свою связь с поэтической традицией поэт реагирует шуткой: “*Я эпигон и попугай*” [4, I, с.341].

Образ поэта, пишущего классического типа послания далекой возлюбленной, представляет романтический тип поведения в целом цикле стихотворений, адресованных М.Б. Мотив любви-разлуки, основной для этих стихотворений, вроде бы предполагает традиционную для романтизма динамику собственно-авторского голоса и голоса “лирического героя”. “Однако в случае с Бродским упоминать о лирическом герое как-то неуместно, так как если уж говорить о том принципиально новом, чем обогатил Бродский российскую поэзию, то это качественно иной тип отношений поэта-творца и языка, автора и литературного текста. Бродский укрепил в поэзии стихотворение – моментальный срез сознания, самооценный в глазах творца и рассчитанный либо на недоуменное отметание читателем, либо на длительное вживание, сотворчество, почти равноправие читателя и текста”, – пишет В. Куллэ [9, с.137]. Так возникает один из собирательных образов-масок **Любовников** (“**Двадцать сонетов к Марии Стюарт**”, “**Ниоткуда с любовью**”) и др. Романтическая модель поведения Бродского, прямой его конфликт с требованиями государства, открытое противостояние принуждению, господствующим представлениям и догмам породили в его творчестве новые варианты авторского “я”.

В нобелевской речи, в его эссе в связи с его мифом о Слове складывается собирательный образ поэта-пророка, придатка или инструмента слова.

Критик – автор литературных портретов (И. Берлина, О. Мандельштама, М. Цветаевой, У.Х. Одена и др.). В своих литературно-критических эссе он, как и в поэзии, придает особое значение

отстраненной позе наблюдателя со стороны. “Чувство самосохранения заставляет его постоянно подчеркивать свою дистанцированность от объекта анализа (позиция классициста), но, с другой стороны, романтик Иосиф Бродский и под маской критика остается поэтом...” [8, с.204].

Маска русского поэта – “маска, которая срослась с лицом” (В. Кривулин).

В. Полухина проанализировала собирательный портрет поэта в его интервью. Литераторы надевают маску одного из своих фиктивных характеров или разыгрывают нечто новое. “В интервью, как и в стихах, Бродский пытается поставить в центр свое творчество, любую абстрактную идею, только не свою личность. В стихах Бродский разработал целую систему масок, безымянных тропов, прототипов, за которыми надежно укрыл себя”, – замечает Полухина. Описывая тактику поведения Бродского в интервью, она указывает на тенденцию ту же, что и в поэзии, в стихах – оценивать себя ниже, чем это делают другие. Именно эта потребность самообъективизации заставляет Бродского и в интервью прибегать к поэтическим приемам. Так, он неоднократно пытался спрятать свое поэтическое “я” в образе своих идеальных двойников, как он называет Джона Донна, Уистана Одена и Марину Цветаеву [14, с.684].

Традиционное для русской поэзии высокое место поэзии и поэта он всячески поддерживает, но поэтическое самолюбование Бродскому не свойственно. В своем творчестве он создает идеал интеллектуально трезвого, бесстрастного поэта, объективного искателя истины, что является феноменом на фоне повальной сентиментальности русской поэзии в целом. Это новое эстетическое, а, следовательно, и смысловое наполнение поэтической личности меняет и саму поэзию.

Вторую группу составляют **авторские** маски, под которыми выступает лирический субъект как “альтер эго” поэта Бродского.

Это **Одиссей** (“**Одиссей Телемаку**”, 1962), [4, II, с.214] – одна из излюбленных масок Бродского, в которой он появляется в текстах ранних произведений как лирический субъект. В одном из поздних стихотворений “Итака” (1995) он “снял маску (путешествие закончено, двадцать лет прошло), а теперь уже Одиссей надевает маску Бродского – жест, близкий античному” [16, с.33].

Бродский в своей самоидентификации чаще всего культивирует самоуничижение, если не самоотрицание. С одной стороны, он член космополитического клуба нобелевских лауреатов, классик современности, известный переводчик “нобилитета” – Ч. Милоша, О. Паса, Ш. Хини, Д. Уолкотта и др.; с другой – “трутень”, диссидент, отщепенец. Столь противоречивые оценки поэта “здесь” (на родине, в России) и “там” – за рубежом, безусловно, разыгрываются в репертуаре масок Бродского.

Поза героического одиночества, которую он, как мастер поведенческой стратегии, всячески поддерживал, фиксируется следующими **снижающими оценочными** масками:

Чужой – (“Не мертвец, а какой-то посредник <...> / Слава Богу, чужой” – “От окраины к центру”, 1962) [4, I, с. 220];

Ущербная личность – (“Я, насынок державы дикой / с разбитой мордой”, “последняя рванина / пыль под забором”, “огрызок цезаря, атлета, / певца тем паче / есть вариант автопортрета”, “усталый раб” – “Пьяцца Маттеи”, 1980) [4, III, с. 23-27];

Шут – (“Я на год постарел / и в костюме шута / от жестокости многоочитой / хоронюсь под защитой / травяного щита” – “Колокольчик звенит”, 1965) [4, I, с. 426]. Линия шута просматривается в собирательном образе буффонического двойника Бродского. Этот двойник выражает авторскую иронию по отношению к самому себе, к своей жизненной трагедии, любви к М.Б., к своим маленьким победам. Но одновременно он довольно открыто заявляет о серьезных литературных амбициях автора. Буффонический двойник Бродского действует в художественном мире, где ирония сращена с горечью и болью, а тон лирического высказывания основан на одном свойстве, о котором можно говорить как “об одном из даров удачного шута: умении рассказывать смешные истории о себе, при этом не уронив собственное достоинство” [12, с. 56].

Прием маски необходим поэту для передачи чужого слова, удельный вес которого в стихах велик. Значительная часть корпуса произведений Бродского состоит из сочинений, в которых повествование ведется лирическими персонажами, причем маркированными с помощью маски. “Русская толпа” – все типы русских собеседников подают голоса, образуя своеобразный хор голосов – полифонию (почти по Бахтину). Драматизация лирики завершается размытием жанровых границ стихотворного произведения. Так, монологи действующих лиц, соединенные комментарием **повествователя-Поэта** в поэме-мистерии “Шестые”, а также сократические диалоги главного героя романа в стихах “Горбунов и Горчаков” (выступает под амбивалентной маской одновременно **дурака-пациента** клиники для душевнобольных и **философа-мудреца**); пересказ события-преступления разными персонажами в детективной повести в стихах “Посвящается Ялте”, советский массовый язык персонажей-концептов, у которых нет лица, нет авторства в позднем стихотворении – монументальной драматической частушке “Представление”, демонстрируют читателю, что лирические субъекты вступают в новые отношения, создавая драматургическое пространство “сценического” полилога.

В духе философии постмодернизма лирический субъект Бродского децентрализован, но он еще и противоречив, и фрагментарен.

Художественная игра в поэтике Бродского позволяет обратиться не только к маске, синекдохе и метонимии, но и к метафоре, чтобы “спрятать” своего лирического субъекта. “Мифологическое оборотничество” Бродского позволяет превратить лирическую личность в *вещь*:

“Я – маятник” (вариант: часы, циферблат) – это сложная, “двойная метафора в стиле барочного концептизма”. Коннотация: ощущение времени человеком, страх времени и смерти, несвобода: *“Ты маятник <...> от яслей до креста <...>, твоя душа прекрасный циферблат”* (“*Зофья*”, 1962) [16, с.41].

“Я – небесное тело”: *“Не мне хвастать диаметром, прикидываться Сатурном, кокетничать с телескопом”*. Коннотация: форма отчуждения, психологического и экзистенциального, соотносимое с представлением о времени. В античном учении микрокосм и макрокосм взаимоотражаются благодаря соответствиям между нравами, темпераментами, планетами и созвездиями. Со времен античности принято считать, что «сатурнистский» темперамент свойствен артистам, поэтам, мыслителям [7, с.170].

Помимо овеещающих метафор как средства самоидентификации, Бродский использует зоо- и ботаноморфную метафоризацию:

“Я – дерево”. Коннотации – одиночество, знак абсурдности бытия; жизнь, не похожая на человеческую, поэзия (“Натюрморт”, 1971; “Новая Англия”, 1993). Инвариантный образ поэзии Бродского от 1960-х до последних лет. Метафорическая функция – обозначение человека.

“Я – муха, бабочка”. Alter его поэта, вариант – душа поэта (в соответствии с античным представлением о бабочке – душе Психее): *“и только двое нас теперь – заразы / разносчиков. Микробы, фразы / равно способны перепачкать живое. <...> Нас только двое. / <...> И никому нет дела / до нас с тобой. (“Муха”, 1985) [4, III, с.102-104]; “бабочка” = “Бобо”*: *“Ты всем была. Но, потому что ты / теперь мертва, Бобо моя, ты стала / ничем – точнее, сгустком пустоты”* (“*Похороны Бобо*”, 1972) [4, II, с.309].

“Я – рыба” (моллюск, раковина). По мнению А. Ранчина, эта самоидентификация связана у Бродского с символикой рыбы, обозначающей Христа (как Логос – Л.П.), а также значима связь концепта рыбы в культуре с оральным началом и проблемой говорения – немоты. В. Полухина определяет Бродского как “тип имперсонального поэта, ибо происходит почти полное вытеснение лирического “я” из стихотворения” [14, с.147].

Поэтому лирику Бродского трудно отнести к лирике в традиционном смысле (отсюда многочисленные попытки причислить его к постмодернизму). Отличаясь беспощадной иронией к своему герою,

своим неожиданным трагизмом, глубокой искренностью и ошеломляющей словесной игрой, горечью и причудливой фантазией, лирика Бродского театрализуется, обретая драматическую конфликтность. Конфликтность проникает в образ, слово, ритмику.

Использование приема маски свидетельствует о поиске методов обновления жанровой структуры лирики. Для Бродского характерны переходы от одного жанра в другой (гигантские стихотворения, поэма-мистерия, повесть-детектив в стихах, сократический диалог в стихах, драматическая частушка и др.), трансформация отдельных произведений в синтетические жанровые формы. Бродский осваивает новую систему построения художественного текста. Устанавливаются новые взаимосвязи компонентов в другой последовательности, в соответствии с логикой обратимого времени – пространства, а не на основе хронологической, причинно-следственной. Лирический субъект Бродского как форма времени и вариативность течения времени (прошрое, настоящее и будущее проникают одно в другое и сосуществуют в настоящем моменте) демонстрирует исчезновение дихотомий между существованием и небытием, частью и целым, а также переживание собственной тождественности и одновременно единения, нераздельности с другой личностью. Поэтому событие, конкретно-историческое по своему характеру, (см. названия произведений “1972”, “24.5.05. КПЗ” и др.) как бы включается в многослойность времени и культурных контекстов.

Маскарадность как одна из форм театрализации поэзии возвращает ее к истокам театральной культуры – ритуалу. Ритуал был особо ощутимым моментом в советской культуре, окружавшей поэта с детства: военные церемонии и парады, ритуалы комсомольско-пионерской жизни, советский этикет и др. В область ярко выраженного ритуализированного поведения входило и советское (официальное) искусство. В официальном искусстве отдельные моменты и ситуации объявлялись единственно значимыми и единственно существующими и поэтому считались “поэтическими”. Возникшее “театральное поведение” участника ритуала требовало личины и притворства и меняло взгляды человека на себя.

Не только отдельные ситуации советской культуры обладали подлинной ритуальностью, но реализации подлежали свойственные данной эпохе стабильные наборы амплуа – советский человек, вождь, коммунист, интеллигент (в очках и в шляпе!), рабочий и поэт. Каждая роль требовала от всех, в том числе и от поэта, соответствующей позы и значимого жеста в сторону власти. Масштаб же личности Бродского был таков, что именно этот жест для него был неприемлем.

Маскарадность как форма художественной игры и культурного поведения Бродского в силу его дериватности можно рассматривать в

аспекте пародии на доминантные нормы той или иной культурной системы (в том числе и художественных систем) и, конечно, как вариант оппозиционности официальной культуре (в том числе и литературе).

Прием маски, театрализация текста как элемента формы речевого поведения можно рассматривать не только как индивидуальную особенность письма Бродского, но и как тип культурного поведения, наследующего определенную культурную традицию. На наш взгляд, приведенные нами в качестве иллюстрации речевые формы поэзии Бродского можно рассматривать как попытку технического решения задачи, поставленной акмеистами в лице А. Ахматовой (“в самодостаточном акте слова всякий раз разыгрывается театральное представление”)[17, с.172].

Бродский делает попытку новой организации лирического текста, которая близка к жанрово-родовым требованиям драматургии. “Главное – этот тот самый драматургический принцип – композиция. <...> Сознаюсь, что чувствую себя больше Островским, чем Байроном. (Иногда чувствую себя Шекспиром). Жизнь отвечает не на вопрос: что?, а что после чего? Это главный принцип. Тогда и становится понятным “что”. Иначе не ответишь. Это драматургия” [4, с.59].

Таким образом, театрализация поэтического слова Бродского как форма драматургии является демонстрацией связи феномена искусства с удвоением реальности, неоднократно отмеченной эстетикой. В этом отношении магическая функция такого предмета, как маска, заключается в возможности удвоения как онтологической предпосылки превращения вещи в знак. Маска как иконический знак (отраженный образ вещи, вырванный из естественных для нее практических связей – пространственных, контекстных, целевых и др.) легко включается в моделирующие связи человеческого сознания. Художественная игра в поэзии Бродского как особый вид моделирующей деятельности предполагает возникновение семиотической ситуации, указывающей на условность отношения содержания к выражению, на конвенциональный характер отношения: маска как иконический знак тяготеет к изобразительному искусству, потенциальным семиотическим зерном которого является механически-зеркальное отражение объекта и создание иллюзии тождества объекта и его образа. “Маскарадность” в поэзии вскрывает ее знаково-условную природу как всякого семиотического факта, при этом словесному тексту приписываются черты несловесного (иконического). Язык поэзии начинает взаимодействовать с языком театра. Художественная игра ведет к состоянию, когда особенностью построения образов лирического субъекта в поэзии Бродского становится двойное предварительное кодирование его в системе другого, чем поэзия, художественного языка, чаще всего театрального.

Возникновение “театрального” поведения является результатом уподобления реальной жизни или определенной ее сферы театру, в котором искони действует тенденция уподобить жизнь на сцене жизни реальной.

Поэтому философия жизни-игры раскрывается в слове Бродского посредством перевода отвлеченных понятий в план конкретно-предметный. Прием “театрализации” побуждает поэта как бы разыгрывать свои тексты и то, что за ними стоит.

Способность перевоплощаться в разных персонажей, быть кем-то иным в момент создания произведения, использование живописного и театрального кодов во многих поэтических произведениях Бродского вызывает интерес к элементу игры искусства в самой жизни, с одной стороны, и интерес к особенностям творческой личности поэта, в игровом ключе активизирующем мысль и воображение читателя.

Самовыражение Бродского, “перевоплощающегося” во множестве лирических субъектов, актуализирует тему случая, вариативности, гипотетичности бытия и разворачивается как философская тема.

Прием литературной маски использован Бродским как элемент остроты, игры, театральности для решения проблемы регуляции поведения свободной творческой личности, которая решается как проблема саморегуляции, нравственного суда над собой через творчество.

Поэтому читатель не обнаруживает лица у Бродского-поэта, ибо он себе не принадлежит, он “инструмент языка”, высшая очевидность Слова, демиург, чистый дух самозаконной игры стихии Слова, творящей миры, которых до него не существовало.

В театре личностей Бродского сам поэт выступает не как актер, играющий предложенную или навязанную ему жизненную роль, а как артист, владеющий отточенным мастерством, в высшей степени объективного изображения, способный встать на место другого человека, понять иную психологию, иной образ мыслей, оставаясь беспристрастным, как судьба, и, ведя свою собственную жизненную партию, отвечать за нее только перед Богом, Логосом-Словом.

Артистизм Бродского как способность проигрывать в своем воображении сотни жизней и виртуозно представлять в слове пережитое в душе, является яркой демонстрацией родовой черты поэтической личности и осуществлением, реализацией драматургического потенциала поэтического слова.

Используя прием эксцентрики, который способствует рассмотрению характеров и жизненных явлений с невероятной, неожиданной стороны, поэт нарушает привычную жизненную логику. Читателем этот прием воспринимается как оборотничество,

характерное для поэтического мифа. Этот элемент игры позволял Бродскому и в жизни, и в творчестве на самые трагические темы реагировать с юмором. Эта сторона личности поэта обнаруживает, по словам Вс. Иванова, “не столько силу разума, сколько мощь той сферы подсознательного, которая <...> у гения безгранична” [6, с. 197].

“Театрализация” современной лирики – это стремление предельно дистанировать (подобно драме) автора и лирического субъекта, автора и читателя. Для этого используется театральный прием маски. Игра стилизованных авторских масок превращает поэзию в театр личностей (или личин) автора и возвращает ее к древнему ритуалу. Конфликт “слово в поэзии – слово в драме” разрешается в форме особой художественной игры (“театр слова”), событийность лирики возрастает, осуществляясь как прорыв через ее границу формально-материальных элементов драмы. Складывается парадоксальная ситуация: драматизация лирики ведет к ее большей лиризации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
2. Бродский И.А. «Остановка в пустыне» // Бродский Иосиф. Соч.: В 7 т. – Т. VI. – СПб., 1994-2001. Далее в тексте ссылки на это издание: римские цифры обозначают том, арабские – страницу.
3. Бройтман С.Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. – М., 1999. – С.141-153.
4. Гордин Я. Трагедийность мировосприятия: Интервью с В. Полухиной // Бродский глазами современников. Сб. интервью. – СПб., 1997.
5. Гринштейн А.Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры // «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности: Сборник работ. – М., 2000. – С.22-43.
6. Иванов Вяч. Бродский и метафизическая поэзия // Звезда. – 1997. – № 1. – С.194-199.
7. Кальвино Итало. Быстрога // Литературная учеба. – 1990. – Кн. V. – С.163-170.
8. Кривулин В. Охота на мамонта. – СПб., 1998.
9. Куллэ В. Структура авторского “я” в стихотворении Иосифа Бродского “Ниоткуда с любовью” // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. – СПб., 1998. – С.136-142.
10. Лосев А. Ниоткуда с любовью... Заметки о стихах Иосифа Бродского // Континент. – 1997. – № 14. – С. 307-331.

11. Лосев А.Ф. Артист // Литературная газета. – 1995. – № 34 от 23 авг.
12. Милн Лесли. Творчество М.А. Булгакова в европейских традициях шутовства // Дискурс. – 1998. – № 7. – С.55-59.
13. Парамонова Л.Н. Кентавры Бродского // Античність-сучасність (Питання філології). – Вип. 2. – Донецьк, 2001. – С. 128 – 133.
14. Полухина В. Бродский Иосиф. Большая книга интервью. – М., 2000.
15. Полухина В. Поэтический автопортрет Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. – СПб., 1998.
16. Ранчин А. На пиру Мнемозины: Интертексты Бродского. – М., 2001.
17. Серова М.В. Театр слова Анны Ахматовой // Драма и театр: Сб. научн. тр. – Тверь, 2001. – С.169-184.

АНОТАЦІЯ

У творчості Бродського ліричний суб'єкт естетично свідомо розіграний автором. Будучи відбиттям феномену сучасної культури, його поезія ввібрала в себе театральний код, що надає нам підстави говорити про таку форму художньої гри, як “театр особистостей Бродського”. Багатоликість та амбівалентність масок автора є одним із елементів драматургії його поетичного слова.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики» (19-20 травня 2003 р., Горлівка).

SUMMARY

In Brodskiy's works a lyrical subject is esthetically consciously played by the author. As a reflection of the modern culture phenomenon his poetry has absorbed the theater code and it gives us the basis to say about such a form of the art play, as a “theater of personalities”. Multiplicity and ambivalency masks of the author is one of the elements of playwrighting of his poetry word.

The report was made at the scientific-practical conference “The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics” (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

Н.А. Потребва
(Горловка)

УДК 82.04

«ДОРОГА» И «ПУТЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. БУНИНА

Русский писатель Иван Алексеевич Бунин был выдающимся стилистом, чье дарование с наибольшей силой проявилось в великолепном владении изобразительно-выразительными средствами русского языка, в умении точно и образно раскрыть «душу каждого слова».

В пору жизненных невзгод, тягостных переживаний И.А. Бунин стремился куда-нибудь уехать, лишь бы только сменить обстановку. Дорожные происшествия и впечатления помогали ему рассеяться, избавиться от дурного расположения духа и обрести внутренний покой.

В пути-дороге Бунин наблюдал за людьми, слушал их речи, вглядывался в выражение лиц, становился свидетелем их поступков. Чтобы не ушли, не выветрились из памяти дорожные картины, Бунин сразу же садился писать. «Как возникает во мне решение писать? Чаще всего неожиданно. Эта тяга писать появляется у меня всегда из чувства какого-то волнения, грустного или радостного чувства, чаще всего оно связано с какой-нибудь развернувшейся передо мной картиной, с каким-то отдельным человеческим образом, с человеческим чувством» [2, с.374].

Тема *дороги* стала излюбленным композиционным приемом в произведениях Бунина. Его герои куда-нибудь идут или едут, а в пути с ними случаются различные истории («Грамматика любви», «Тень птицы», «При дороге», «Господин из Сан-Франциско»).

Дорога – композиционный стержень повествования в рассказе «При дороге». В нем во всю мощь заявляет о себе многогранный образ *дороги*. В сюжете рассказа – это и жизненный *путь* Параши, и *дорога*, по которой проезжают путешественники, и *дорога* истории русской деревни.

Прежде чем обратиться к стилистическому анализу слова *дорога*, рассмотрим краткую словарную справку, которая поможет более углубленному восприятию многозначной семантики этого слова.

В Словаре синонимов русского языка читаем: «*Дорога* и *путь* совпадают во всех значениях. Различия между ними заключаются в очень тонких оттенках, основанных главным образом на том, что слово *дорога* имеет конкретное (предметное) значение, а *путь* – более общий и отвлеченный характер [4, с.299].

Дорога во многом определяет восприятие художником пространства, а ее образ позволяет судить об идеальном для человека пространстве, каким оно представлялось писателю. *Дорога* – это тело, которое занимает в пространстве место и в этом смысле место может

трактуються як організоване і осознанне пространство, т.е. *дорога* виступає очеловеченим пространством, і виникає проблема взаємоотношень человека и *дороги*.

Так розказ «При дорозі» (1913), относящийся к «деревенской» прозе Буніна, викликає у критиків утверждение, що він посвящен «анализу инстинктивных, непреодолимых побуждений русского мужика [5, с.81]. Этот рассказ относят к выражению положений З. Фрейда, считавшего, что в основе всех форм бытия лежит врожденное влечение человека к продолжению жизни. Бунин постоянно улавливает мрачные ощущения героев, но связывает эти настроения с неспособностью человека понять себя и других. Бунин стремится сосредоточиться на внутреннем облике героев. Внешняя среда воспроизводится очень экономно. Образ дороги проходит лейтмотивом этого рассказа.

Рассказ начинается с указания местожития главных героев: «Устин, отец Парашкин, жил при большой Новосильской дороге». Бунин использует существительное *дорога* большей частью в прямом значении – направление, *путь* следования, узкая полоса земли, предназначенная для передвижения («До воли было много проезжих по большой дороге. Потом их следы, колеи затянулись, заглохли, закурдявились редкой мелкой муравой»), вид местности («Во ржах насупротив, за большой дорогой, терялся дубовый лесок; в той стороне было и село...»). Для характеристики *дороги* Бунин употребляет прилагательное «большая» несколько раз, чтобы воссоздать простор, даль, ширь дороги, а затем и прямо указывает: «Парашка <...> глядела <...> на голый простор дороги» [3, т.2, с.452]. *Дорога* в начале рассказа выступает местом большим, протяженным, указывающим направление на перемещение в пространстве, а Парашка, героиня рассказа, молчаливая, чистая душой, не знающая суровых законов жизни, смотрит на *дорогу* и видит людей, проходящих по *дороге*, хороших и плохих, грустных и счастливых, бедных и богатых. Вся жизнь у нее была связана с *дорогой*: «Парашка заснула в чувстве того жуткого и манящего, что есть в неизвестных прохожих и проезжих людях».

Прошли годы, и *дорога* выступает в значении «жизнь человека»: «Далеко куда-то, в счастливую страну, направлялись все те, что порою проезжали, проходили мимо. Смело и внимательно глядя вперед <...> широко шагал стороной бродяга <...> Дорожный вид запыленного тарантаса пробуждал в ней [Парашке] тоску, какие-то желанья». Бунин не употребляет слово *дорога*, но точный подбор слов выражает экспрессивность стиля и передает восприятие этого места человеком. *Дорога* не оставляет человека в покое, она воздействует на него. *Дорога* вливает в человека свою жизнь: «В эту

сторону [дорогу], томимая зовом степной дали, она смотрела чаще всего» [3, т.2, с.457].

В слове **дорога** высвечиваются и другие значения, например неизвестность, в которую приведет **дорога**: «Убегала в туман, пропадала в нем зимняя **дорога** – и влекла к себе, тянула вдаль».

Дорога принесла изменения в жизнь человека. Она держит человека, не отпускает его. Человек хочет убежать из этого замкнутого мира, но убежать от самого себя нельзя. Употребление прилагательного «пыльная дорога» указывает на грязь места, в котором находится Парашка, из которого она не может убежать: «Она чувствовала себя как зараженной какой-то постыдной неизлечимой болезнью».

Бунин и его героев глубоко волнуют вопросы о смысле жизни и таинстве смерти, о неопределенности человеческой судьбы. Переживания, сомнения «одиноким страннической души» писателя становятся объектом описательного обозначения. Не случайно при этом употребляются неопределенные местоимения, создающие, по словам В.В. Виноградова, «атмосферу обреченности, таинственной неопределенности». Неопределенность усиливается за счет введения наречия «куда-то»: «далеко куда-то, в счастливую сторону, направлялись все те, что порою проезжали, проходили мимо», «...как увезет ее куда-то вдаль молодой мещанин».

Дорога у Бунина – живая, действующая. Олицетворения создаются глагольным словом: «Убегала в туман, пропадала в нем зимняя дорога – и влекла к себе, тянула вдаль», «от большой дороги, с юго-востока чуть тянуло мягким ветром близкого июля».

Дорога – это ограниченное пространство для Парашки, она замыкает человека внутри. Но человек рожден для счастья, и он не смиряется с этим, он выходит из этого замкнутого пространства, совершая поступок.

В замкнутом пространстве, при дороге были свои визуальные предметы они насыщали сознание героини. Разорвав этот круг героиня теряет смысл жизни, теряет свою **«дорогу»**: «Многие, что ехали в этот день по проселкам, видели ее, быстро бежавшую целиком, без дорог, по хлебам».

При использовании в прямом и переносном значении слова **дорога** повышается художественная изобразительность рассказа, а употребление эпитетов поэтически преображает **дорогу**. Приведем некоторые эпитеты к слову **дорога**: «дорога, тускло блестящая глубокой пылью», «по большой дороге розово желтели касатки», «нагретая пыльная дорога», «по широкой дороге пятнами проходили тени».

В творчестве И.А. Бунина важную роль играет цветопись и световые тона. Это помогает автору более точно, образно воссоздать реалии действительности, которую он изображает в своих произведениях. Посредством изобразительно-выразительных средств автор передает

чувства и переживания героев: «Впереди, за дорогой, блестящей мелкой муравой...», «все было мокро – и зеленая дорога, и зеленые хлеба», «от большой дороги тянуло мягким ветром». Оттенок золотисто-зеленоватый выражает счастье и любовь, оттенки зеленого – покой, тень, серый оттенок – перемены к худшему, неустроенность и предательство («по широкой дороге пятнами проходили тени»). Сочетание желтого цвета с белым в конце рассказа выражает отчаяние («она [Парашка] бежала без дорог, по хлебам ... мелькая среди желтых колосьев белой сорочкой») [3, т.2, с.474]. С помощью цветовых оттенков дороги Бунин с широтой и глубиной раскрывает внутреннее состояние героини.

В рассказе «Три дороги» мы видим, что *дорога* имеет конкретное значение, а в стихотворении «На распутье» мы встречаемся с синонимом слова «*дорога*» – *путь*, который имеет более общий и отвлеченный характер.

Бунин напряженно искал свою дорогу к Истине, Красоте в обстановке социальных и психологических катаклизмов. Подобные поиски Блок назвал «чувством пути».

Одна из «вечных» для поэзии тем – тема смерти и жизни – образно представлялась в виде движения по некоему пути, завершающемуся обретением вечного покоя (смерти). Название стихотворения «На распутье» указывает на поиски смысла жизни:

... Три пути
Вижу я в желтеющих равнинах ...
Но куда и как по ним идти? [3, т.1, с.35].

В произведении четко обозначено реальное место, связанное с размышлениями героя. Не только лирический герой ищет смысл жизни, это вечный вопрос существования человека.

На распутье люди начертали
Роковую надпись ... [3, т.1, с.35].

Человек перед выбором *Пути*. Повтор слова *путь* придает стиху необходимую смысловую цельность, ритмичность и динамичность: «*путь прямой*», «*путь направо*», «*кто влево путь направит*», «*три пути*». Вопросительные предложения выражают суетливость, нетерпение героя. Выбор *Пути* как способ разрешить какую-либо трудность, выйти из сложных обстоятельств: где выход, где нужный путь? Экспрессия слова *Путь* усиливается обращением к «ворону чернокрылому»:

Отзовися, ворон чернокрылый!
Укажи мне путь в краю глухом. [3, т.1, с.35].

Черный цвет – цвет смерти, вечности. Лирический герой обращается к смерти с просьбой указать *путь*, по которому следует идти, но ответа нет:

Жизнь зовет, а смерть в глаза глядит. [3, т.1, с.35].

Антитеза «жизнь – смерть» придает стихотворению напряженность. Молчание и тишина – излюбленные слова в творчестве Бунина, поэтому они часто становятся объектом описательного обозначения. Иногда само слово «молчание» не употребляется, но описательные наименования выражают впечатление молчания и тишины.

Черный ворон сумрачно и важно,
Полусонный, на кресте сидит. [3, т.1, с.35]

Слово *путь* в стихотворении легко заменить на слово жизнь. Эти слова относятся к разным параметрам художественного мира: *Путь* – к категориям пространства, жизнь – к категориям времени. Но здесь имеет место слияние пространственных и временных примет – в осмысленном и конкретном целом. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем... [1, с.121-122].

В этом взаимоотношении пространства и времени проявляется динамика стихотворения.

Использование Буниным славянизмов указывает на связь стихотворения с прежними поэтическими традициями, а также соображениями рифмы и ритма: *«люди начертали»*, *«ты по нем воротиться домой»*, *«побредешь один и сир и наг»*, *«из синей дали кличет человечьим голосом меня»*.

Стихотворение «На распутье» написано Буниным в 1900 году. Для молодого человека начало века было временем осмысления века уходящего и грядущего, поиска смысла жизни, поэтому слово «*путь*» в стихотворении имеет отвлеченный, абстрактный характер, как нечто неизвестное, неопределенное, можно выбрать любой *путь*.

Рассказ «При дороге» написан в 1913 году на Капри (Италия). Бунин много путешествовал, встречаясь со многими людьми, жизнь для него приобрела смысл: *«Что касается вообще странствований, то у меня сложилась относительно этого даже некоторая философия. Я не знаю ничего лучше, чем путешествие... Путешествия играли в моей жизни огромную роль»* [2, с.541]. Поэтому от абстрактного образа *пути* Бунин приходит к конкретному образу *дороги*. Эти образы синонимичны. Они относятся к категории пространства. Образ *пути* представлен в поэзии, а образ *дороги* – в прозе. В стихотворении представлено одно реальное наблюдение, короткое по времени, в рассказе действие происходит в течении нескольких лет, т.е. происходит слияние времени и пространства, и образуется внутреннее единство произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С.121-191.
2. Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 9 т. – М., 1965. – Т.9.
3. Бунин И.А. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1988.
4. Словарь синонимов русского языка: В 2 т. – Л., 1970. – Т.1.
5. Смирнова Л.А. Иван Алексеевич Бунин. – М., 1991.

АНОТАЦІЯ

«Дорога» і «шлях» – одне з найважливіших понять категорії простору в творчості І.О. Буніна. Вони мають різні семантичні значення. Поняття «дорога» більш характерно для прози, а «шлях» – переважно для віршів.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики» (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

«Way» or «road» – is one of the most important notions of space in Bunin's works. They have different semantic meanings. The notion «road» is rather characteristic of prose, and «way» prevails in poems.

The report was made at the scientific-practical conference “The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics” (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

*М.Ю. Шкуронат
(Горлівка)*

УДК 82.161.1РУС/7.08

**СТИЛИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
В ЭПОПЕЕ И.С. ШМЕЛЕВА “СОЛНЦЕ МЕРТВЫХ”**

Произведение И.С. Шмелева «Солнце мертвых» представляет собой сборник очерков, повествующих о событиях, происходивших в послереволюционном Крыму. Символический подзаголовок «эпопея» подчеркивает значимость книги в отношении свидетельских показаний, обличающих преступления советской власти против своего народа, и ставит ее в один ряд с величественными эпопеями прошлых веков.

В данной статье будут рассмотрены стилистические средства выразительности в эпопее И.С. Шмелева «Солнце мертвых», выявлены средства достижения эмоционального эффекта, а также охарактеризована символическая идея произведения.

Пространство, на котором происходит действие эпопеи, расположено как бы амфитеатром. Внизу, у моря, на террасах-ступенях находится «сцена». Горы окружают ее полукругом, создавая видимость ограниченности, защищенности. Такое пространственное расположение предопределяет дальнейшее развитие событий, создавая площадку для трагического представления. На «сцене» происходят события, меняются персонажи, звучат голоса, разыгрываются маленькие и большие драмы. «Зрители» временами меняются местами с «действующими лицами», разыгрывают свой последний акт. Персонажи и зрители, находясь во взаимодействии, как бы переливают свои трудности и печали из собственной чаши горя в чашу ближнего. Таким образом, соединяются множество мелких бед в одно большое, всеобъемлющее горе – бессмысленное всеобщее вымирание. Центр тяжести в произведении переносится извне – внутрь, с исторической арены в бездну человеческой души.

Основное эмоциональное впечатление от произведения – трагическое. В нем раскрывается непримиримый конфликт большевистской власти с собственным народом. Трагизм выражается в бессмысленном мученичестве людей, при котором ломаются не только их судьбы, но и души. Перед лицом нечеловеческих испытаний люди утрачивают физическую силу, энергию и способность сохранить твердость духа. Трагедия состоит в том, что тяжкий жребий выпал целому народу. Евангельская реминисценция [Мф, 26.39], обращение к символу чаши испытаний проходит через все произведение. Это символизирует неотвратимость развернувшихся трагических событий как искупительной кровавой жертвы всего народа за допущенные грехи. Иисус безропотно принял уготованную ему чашу, прошел через крестные муки и смерть к воскресению. Осмысление событий наводит на мысль, что возрождение народа возможно после прохождения через череду мученических испытаний к очищению и дальнейшему воскресению.

Личность автора-рассказчика занимает центральное место. Передвижения других действующих лиц в пространстве происходят как бы по кругу, вокруг него, на «на авансцене», на заднем плане или за «кулисами». События действительности рассматриваются автором как претворение библейских пророчеств о Судном дне, что придает их описанию значение сверхисторического масштаба. В повествовании упоминается установление на земле подобия ада. В этом аду бесцельно и бессмысленно проходят дни, погибают от пуль и умирают от голода

люди. Малый адский круг выживания – жизнь каждого персонажа. По малому кругу (своим домикам, садам) передвигаются полуживые обитатели земли. Малые круги между собой пересекаются, сливаясь в большой адский круг, который смерчем захватывает всю бескрайнюю Россию. Планомерное уничтожение, по выражению одного из персонажей произведения, приобрело вид функции и, подобно газоидальной гангрене, поражает все, не давая шансов на выживание. Жизнь представлена как предельно рискованный эксперимент на грани бытия и небытия, как путь через искупительное страдание к возрождению.

Точка наблюдения поднята на высоту гор. Автор обращает внимание на природные объекты – море, горы – сохранившиеся с момента Творения. В противовес им ничтожными и слабыми изображены люди, допустившие грехопадение и не способные постичь волю Творца. В произведении человек, в своем стремлении отдать приоритет воле не Божьей, а человеческой, приравнивается к вше, что подчеркивает низменность его дерзаний, несопоставимость с идеями вечной жизни. Яркие метафоры, красочные эпитеты, употребляемые автором для описания пронзительной красоты природы, контрастируют с теми ужасами, автором которых стал человек.

Основной стилистический прием произведения – противопоставление. Контрастность вызывает сильнейший психологический эффект. Радостные, идиллические картины благоустроенного прошлого обрываются многоточиями. Автор не позволяет читателю заворочиться надолго, окатывая ледяным потоком суровой реальности. Такая контрастность вскрывает незащищенность и уязвимость идиллического бытия, его подвластность вторжениям враждебных ему сил. Идиллическую, налаженную жизнь безжалостно ломает революция и социальные преобразования.

Противопоставляются картинно пышная красота природы и царящее вокруг запустение и смерть; ласковое крымское солнце – палящему, смеющемуся; процветающее прошлое многонационального Южного Крыма – настоящей безысходности и вымиранию. Блеску туалетов противопоставляются замызганные драные одежды; благодной тишине церковного двора – мертвая тишина погоста. С величием башни Эйфеля и Нотр Дам в Париже контрастирует убогость домов, окруженных колючей проволокой и жутью тюремных подвалов; с праздничностью бульваров с салонными зеваками – человечьи бойни и люди, дрожащие по ночам; с гремющими оркестрами – шорох кровавых подземелий; с громадными булочными – кошки, пойманные на западни и голодные крики детей «хл-е-ба-а».

Стиль повествования – элегический, преобладает констатирующее слово. Внимание автора сосредоточено на внешней реальности.

Событийные ряды и собственно повествование организующей роли не играют: доминируют описания, сопровождающиеся авторскими рассуждениями. Внешне сдержанный тон, кажущаяся отстраненность автора от описываемых событий, еще более подчеркивают настроение крайней безысходности, повергает читателя в состояние неопределимого ужаса. Прежде всего, потрясает будничность изображения разрушительного действия социальных преобразований на каждого отдельного человека, а также их неотвратимость для страны в целом.

Сильный эмоциональный эффект производит выбор автором персонажей эпопеи. В актах разыгрываемой трагедии равноправно участвуют и люди, и животные, и птицы, и объекты неживой природы. Причем, резко отрицательные персонажи – большевики – не появляются на авансцене, их действия происходят «за кулисами», на «сцене» – только результат. Автор прослеживает изменения в поведении представителей разных социальных сословий, находящихся в экстремальных условиях выживания.

Читателю представляются самые обычные обитатели приморского городка, не успевшие или не пожелавшие покинуть Крым. В одном страшном котле варятся бывший ученый и бывший казначей, бывшие доктор и архитектор, бывшая учительница и писатель. Настоящего у этих людей нет. Они выброшены за ненадобностью, как хлам, их ум и профессиональные качества не востребованы. Подобная судьба и у представителей рабочего сословия. Особое, щемящее чувство вызывает появление на страницах повествования детей. Дети – это особенно страдающие, обделенные временем существования. Они доверяют взрослым и полностью зависят от них, но подвергаются тем же незаслуженным, мучительным испытаниям голодом, страхом.

Известно, что книга «Солнце мертвых» была написана под грузом безмерного горя, постигшего семью И.С. Шмелева в Крымский период – утраты единственного нежно любимого сына. У автора хватило сил не дать личной боли пересилить боль гражданина о судьбе Родины. Исследователь Е. Осминина [3, с.10] отмечает, что в эпопее Шмелев ни словом не обмолвился о личной трагедии. Однако образ сына незримо присутствует на страницах произведения. Он не назван, не выписан – молитвенным вздохом вознесен до запредельных высот, обронен каплями не иссушаемых слез, легкой дымкой пущен между строк, многоточиями отмечен: *«Усталые, тихие шаги. Ты это... Мы сидим с тобою плечо к плечу и молчим. Думаем ... Не о чем теперь думать. <...> Видишь – упала звезда, черкнула огневой нитью... Подумала ты, я знаю... но это не может сбыться»* [5, с.69].

Особое место в повествовании отводится домашним птицам. Эти живые существа так же являются заложниками чудовищных обстоятельств. Они не рассматриваются как пища в голодное время.

Это немые собеседники автора-рассказчика, заполняющие пустоту жизни. В образах домашних птиц усматривается символическая нагрузка. Красавец павлин теперь ничей, как и ничьи люди. Его единственная ценность – царственная красота – также не востребована, как ум, совесть, образованность, духовность в людях. Персонажи эпопеи, обладающие перечисленными качествами, не имеют средств к выживанию и опыта выживаемости, не способны опуститься до низости (грабить ближних) и подлости (выслуживаться перед новой властью). Образ павлина можно отождествить с образами представителей интеллигенции – профессором, доктором, писателем. В какой-то момент автор, по-видимому, даже отождествляет себя с павлином. Он такой же «ничей», как и эта царственная птица.

Индюшка и куры – домашние птицы, обычно заводимые человеком для потребительских нужд, более приспособленные к выживанию, чем павлин. Образы этих птиц, следовательно, сопоставляются с иными персонажами – представителями рабочего сословия (няня Мария Семеновна, Татьяна и их дети). Оказавшись в ситуации экстремального выживания, они стараются любой ценой зацепиться за жизнь и выжить при таких обстоятельствах, когда «горсть пшеницы дороже человека».

Полноправными персонажами произведения являются не только живые существа, но и объекты неживой природы. Писатель дает им сыграть свою роль, олицетворяет их. Роль Летописца, объективного свидетеля бытия, отведена горе Куш Кая, которая представляет собой отвесную стену, возвышающуюся прямо над морем. Используя стилистический повтор, автор четыре раза на протяжении повествования обращается к образу Горы-Летописца. Тревожной, настойчивой морзянкой звучат повторяющиеся строки: «...крепостная стена-отвес, голая Куш-Кая, плакат горный.<...> Чертит на нем неведомая рука. Время пройдет, прочтется» [5, с.26].

Второй образ неживой природы, у которого роль Недоброго вестника – лесная шапка горы Бабуган. С ним связывается приход чего-то сурового, неприятного: смены погоды, дня – ночи, появление нежеланных гостей. Дорога на Ялту, горизонтально прорезающая пространство, – остро негативный неживой образ. По ней проносятся автомобили, несущие страх и смерть.

Состояние гражданского и религиозного сознания автора воплощается в эмоциональных авторских отступлениях. В них он бывает обличающе-категоричным по отношению к настоящему России и к большевистской власти, трогательно-поэтичным в воспоминаниях о былом, сурово-предостерегающим в обращениях к европейским теоретикам демократических преобразований, пророчески-беспрекословным в предсказании неотвратимости

грядущего возрождения России на основе веры: *«Великое Воскресение да будет!»* [5, с.144].

Нельзя не увидеть символическое существование в произведении четырех миров: неизменный с момента Творения, равнодушный мир Природы; идиллический мир Прошлого; безрадостный, жестокий мир Современности; вневременный мир Вечности.

Противоположностью царящему на земле подобию ада, обусловленному бездуховностью, выступает вечно живой дух, Бог, существующий вне времени.

Главную смысловую нагрузку в эпопее несет религиозная символика. Это предоставляет широкие возможности для интерпретации символических образов. В произведении упоминаются хлеб и вино, символизирующие в христианстве плоть и кровь Иисуса Христа; Крест – напоминание о мученической смерти Христа; спелые плоды отождествляются с душами людей, готовыми повернуться к Богу; многочисленные смерти – искупительные жертвы за грехопадение. Сильный эмоциональный эффект производит символическое наложение сюжета эпопеи на календарь церковных праздников. Упоминание символов Преображения, Рождества, Пасхи обрамляют сюжет и указывают на истинный путь, выводящий человечество из адской действительности в вечное бытие. Существование будто бы проходит на границе двух миров – реального и вечного. Мир символов стирается, а обычные предметы будто бы просвещаются иным значением, не теряя одновременно своего реального смысла.

Календарное время начала повествования отмечено не точной датой, а благовестом к празднику Преображения Господня. Благовест, по словарию В.И. Даля, – это не только колокольный звон, призывающий на церковную службу, это еще и радостная, добрая, благая весть, проповедование Слова Божья. Автор заставляет читателя услышать благовест, тем самым подготавливает его к восприятию идеи возможного преобразования жизни.

Преображение Господне формирует мысль и желание верующего человека, как к собственному преображению, так и к преобразению окружающей его действительности. Однако автор-рассказчик в начале повествования еще сам не утвердился в избранном направлении. В его словах звучит растерянность: *«Бога у меня нет: синее небо пусто»* [5, с.33]. Эта мысль выражает не неверие, а скорее временную потерю ориентации. поэтапно автор выстраивает путь соединения человеческого духовного сознания с вневременными силами, выводящий из искупительного страдания в мире к органичному восхождению в вечность. Взяв взор к небу, повествователь сначала возносит молчаливую молитву, ища защиты у высших сил. Затем – тихую молитву-стенание, пытаясь найти опору в Вечном Разуме: *«С*

детства еще привык отыскивать Солнце Правды. Где Ты, Неведомое?! <...>Хочу Безмерного — дыхание Его чую. Лица Твоего не вижу, Господи!» [5, с.67].

На страницах произведения неоднократно упоминается Евангелие. Трепетность, с которой рассказчик относится к книге, оберегая ее от чисток, предопределяет боль за допущенное людьми осквернение святых страниц, в которых «продают камсу ржавую на базаре».

Далее автор акцентирует внимание читателя на Кресте – религиозном символе, выполняющем в христианской традиции оградительную функцию, защищая «от всякого зла». Зло воплощено в образе тех, «что убивать ходят». Не характерный для современного языка оборот речи передает необъятность, массу людей, которым новая власть предоставила возможность сделать своим основным родом занятий убийство – без вины, без суда и без следа. Отказ от духовного покрова, Креста, оберегавшего народ от греха падения, предопределяет заполнение пространства злыми, темными, антидуховными силами. Ярким средством выразительности является обращение автора к фольклорному образу Бабы Яги. Не обладающее разумом вымышленное существо объединяет в себе роли обвинителя и палача, карает невинных, метет своим страшным кровавым орудием – «железной метлой». Но эта Баба Яга не скрюченная дряхлая старуха. У нее есть вполне видимые, сытые обличья: *«Спины у них — широкие, как плита, шеи — бычачьей толщи; глаза тяжелые, как свинец, в кровяно-масляной пленке, сытые; руки-ласты, могут плашмя убить»* [5, с.48].

В сказках Бабе Яге противопоставлена положительная сила в образе Ивана Царевича, который либо находит способ уйти из-под ее власти, либо решительно расправляется с ней, очищая пространство сказки. Реального антагониста большевистской Бабе Яге в художественном пространстве эпопеи нет. Защитная функция передается автором-рассказчиком высшим, вечным силам с верой в их могущество, в чудо, которое они способны сотворить: *«Великие мудрецы, где вы?! <...> В луче бы солнца спустились, <...> Свершили чудо!»* [5, с.48].

Крест также напоминает о крестных муках Христа, его смерти, и последующем воскресении. Нести свой Крест, то есть уготованную судьбу, предстоит каждому живущему и всему народу в целом. По-христиански смиренно несет свой крест автор-рассказчик, принимая на себя высочайшую миссию, подвиг – выжить, рассказать миру о величайшей трагедии, и тем «почтить светлую память бывших». Опору в жизни автор-рассказчик находит в людях, которые не поддаются всеобщему состоянию греха, пытаются выжить посильным трудом. Он называет таких людей праведниками.

Еще одна функция Креста – отмечать место погребения христианина. И.С. Шмелев не знал точного места захоронения

расстрелянного чекистами сына. В произведении упоминаются жуткие протяжные стоны, доносившиеся ночами из балок. В действительности так кричал черноморский тюлень. Но в сознании всех жителей побережья этот звук отражался муками сотен тысяч безвинно загубленных жизней. Автору было известно, насколько важно для упокоения души христианина и воскрешения в жизнь вечную захоронение в соответствии с христианским обрядом. Вырубив Крест из поросли граба в пустынной балке, автор-рассказчик символически обозначил место упокоения тысяч убитых и не погребенных. Крест служит напоминанием живым об утраченном.

В раздумьях автор-рассказчик трогательно и поэтично вспоминает былую, устоявшуюся жизнь. Он сравнивает ее с оркестром, исполняющим симфонию, в котором каждое живое существо, равно как и не живое, пело – играло свою партию, а вместе получалась слаженная музыка жизни. Этот оркестр, по его мнению, звучал, осеняемый вечной духовной силой: *«Ходил по жизни ласковый Кто-то, благостно сеял душевную мудрость в людях»* [5, с.83].

Следующей ступенью утверждения в вере стал ночной визит старого татарина. Общая беда свела людей разных вер, но автор-рассказчик увидел в этом силу Провидения Господня. Этот момент является поворотным в произведении: ушла растерянность, не осталось ни капли сомнения в том, что преображение жизни возможно. Верный путь в полном тумане найден, точка на горизонте появилась, теплящаяся надежда прорвалась в страстной молитве: *«Вниди и в меня, Господи! Вниди в нас, Господи, в великое горе наше, и освети!<...> ...Ты все можешь! Не уходи от нас, Господи, останься. <...> ...Пребудь с нами до солнца!»* [5, с.133].

Экспрессия нарастает и доводится до максимального предела. В этом моменте особенно чувствуется, что рассказчик и есть биографический автор, его переживания тесно связаны с собственным духовно-биографическим опытом. Кульминацией является иступленный крик – призыв к воскресению, к преображению жизни: *«Чаю Воскресения Мертвых! Я верю в чудо! Великое Воскресение да будет!»* [5, с.144].

Согласно Евангельскому учению, возможно воскрешение в жизнь вечную тех, кто творит добро, а делавших зло – в воскресение осуждения [Иоан. 5, 25-28]. Первым моментом воскрешения из мертвых есть воскрешение людей к новой жизни, духовное воскрешение находящихся в темноте. Мертвым из живых предстоит, как бы ото сна воспрянуть, увидеть себя в другом положении, в других чувствованиях. В религиозном понимании «мертвыми» считаются опустошенные, обезверенные, униженные голодом и постоянным страхом души еще живых. Мертвы и те, кто живут в совершенной нравственной темноте и

беззаконий. Мертвы и те, кто подчиняется воле не Божьей, а человеческой. «Солнце для всех светит одинаково, но слепые не видят света его, потому только, что они слепы».

Образ солнца вынесен автором в название эпопеи. По выражению И. Ильина, заглавия Шмелева всегда существенны и центральны. Символика названия – это своего рода душевное озарение писателя. Оно являет собой результат творческого воспроизведения и художественного преобразования того, что испытано в реальной жизни.

Образ солнца выполняет в произведении двойную функцию: как средство изображения психологической зависимости человека от сил природы и как символ вечной силы, посылающий людям испытания во имя будущего преобразования жизни.

Во-первых, солнце представлено как природное небесное светило, издревле считавшееся символом жизни. Для читателя Крым и солнце – такие же неразделимые понятия, как Крым и отдых, Крым и море, Крым и роскошная природа. Сияющая красота природного солнца выступает контрастом к страданиям живых существ. Авторские эпитеты и метафоры показывают, что солнце-светило воспринималось как подавляющий фактор, действующий на эмоциональную сферу людей, усугубляя тяжелое психологическое состояние, обусловленное выпавшими на их долю испытаниями: «смеющееся солнце», «солнце смеется, только солнце. Оно и в мертвых глазах смеется», «это – солнце обманывает, блеском», «смеющееся солнце, пирующее на кладбище». «Оловянное солнце, солнце мертвых» отражается как в глазах умирающих живых существ, так и в глазах несущих смерть слугителей власти. В условиях экстремального выживания деятельность человека суживалась до удовлетворения первичных физиологических потребностей в еде, питье, безопасности. Духовные потребности человека, выражающиеся в стремлении к героизму, не получали реализации.

Из биографии И.С. Шмелева известно, что он был глубоко религиозным человеком православного вероисповедания. Созданный им в произведении символический образ Солнца указывает на вечную духовную силу, существующую вне времени, но оказывающую влияние на жизнь людей. Солнцем Правды, Светом Присносушим называют Иисуса Христа в православной религиозной традиции.

Исследователь творчества писателя Е. Осьминина [3, с.3-12] рассматривает символику в эпопее как указание на наступление мифологического Царства Мертвых (дорога в которое вела через Крым, Киммерию – место, где никогда не светило солнце). Нам представляется, что символика названия, напротив, указывает на Животворящее Солнце – Иисуса Христа, дающего шанс народу, прошедшему через испытания и очищение возродиться к новой жизни, и возможность

вхождения в вечную жизнь на основе веры. Лишившись веры, по убеждению И.С. Шмелева, российский народ лишился опоры в земной жизни и будущей вечной. Об этом он ясно пишет в статье «Пути мертвые и живые» (1925г.): *«Идея социализма находила свою опору в христианстве, но она потеряла Бога и пошла путем мертвым. <...> Возрождение будет, если за основу строительства взято будет подлинное Христово Слово. <...> Ибо Солнца жаждет после крошеиной тьмы...»* [4, с.119-124].

Следовательно, можно предположить, что в заглавие эпопеи «Солнце мертвых» И.С. Шмелев вынес символический образ Солнца, в христианстве отождествляемый с образом Иисуса Христа. «Солнцем мертвых» автор считает Православную веру, способную возродить страну и ее народ к новой жизни.

Таким образом, символическое воспроизведение в эпопее переломных исторических событий в жизни целого народа достигается путем контрастного изображения идеализированного прошлого и сурового настоящего. Эмоциональное воздействие на читателя оказывает двойственное восприятие изображаемых событий: крайняя безысходность, с одной стороны, и вера в возможность реального преобразования действительности – с другой. Художественная символика переплетается с религиозной, обуславливая выход художественного пространства произведения за пределы земного бытия. Трагическая атмосфера произведения служит фоном для намеченного автором прорыва «из тьмы к свету» [2, с.48] – осмысления пути прохождения человечества через испытания к очищению и возрождению в вере.

В перспективе исследования – дальнейшее изучение религиозной символики и образов вечности в произведениях И.С. Шмелева доэмигрантского (роман «Человек из ресторана», повести «Росстани», «Неупиваемая Чаша») и поздне-эмигрантского периодов творчества (повесть «Богомолье», рассказы «Свет вечный», «Свет», «Рождество в Москве»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 1981. – Т.1.
2. Ильин И. О тьме и просветлении: Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелев. – М.: Скифы, 1991.
3. Осминина Е. «Художник обездоленных» // Шмелев И. Собр. соч.: В 5 т. – М., 2001. – Т.1. – С.3-12.
4. Шмелев И.С. Пути мертвые и живые // Шмелев И.С. Душа России. Сб. статей. – СПб, 1998. – С.118-125.
5. Шмелев И.С. Солнце мертвых. – М, 1991.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена аналізу експресивних стилістичних засобів у епопеї І.С. Шмелєва "Сонце мертвих". Установлено, що емоційний ефект досягається завдяки символічному зображенню трагічних для нації історичних подій через долі окремих персонажів твору. Сплетення художніх та релігійних символів допомагає краще зрозуміти ідею епопеї – вихід із суворої реальності лежить через відродження у народі християнської моралі.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики» (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

The paper deals with the analysis of the expressive stylistic devices in the epos by I.S. Shmelev "The Sun of the Dead". It has been revealed that emotional effect is reached due to symbolic depicting of tragic historical events concerning the nation, through lives of certain characters of the literary work. The overlapping of the literary and religious symbols helps to perceive the way out of the tragic reality to resurrection on the basis of Christianity.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

РЕЦЕНЗІЇ. ХРОНІКА. ІНФОРМАЦІЯ

І.А. Герасименко
(Горловка)

**РЕЦЕНЗИЯ: ВОСТОЧНОУКРАИНСКИЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ
СБОРНИК: ВЫПУСК ВОСЬМОЙ. СБОРНИК НАУЧНЫХ
ТРУДОВ / РЕДКОЛЛЕГИЯ Е.С. ОТИН (ОТВ. РЕД.)
И ДР. – ДОНЕЦК: ДОНЕЧЧИНА, 2002. – 525 С.**

Среди филологических сборников заметное место занимает регулярно выходящий Восточноукраинский сборник научных трудов, созданный по инициативе лингвистов Донецкого Национального университета (отв. ред. Е.С. Отин). Перед нами восьмой выпуск сборника. В нём представлены работы по ономастике, лексикологии, лексикографии, словообразованию, этимологии, грамматике и морфологии украинского, русского и других языков.

Отмечая в сборнике широту проблематики, следует подчеркнуть её целостность и системность. Структура выпуска отражает одну из главных тенденций современного языкознания: ко все большей дифференциации его разделов и в то же время к их синтезу. Показательны такие тематические рубрики сборника, как «Ономастики», «Вопросы теории языка», «Вопросы южнославянского языкознания», «Диалектология» и др.

Открывает сборник статья В.М. Калинкина «Тайный смысл их царственных имен». Одна из задач, поставленных автором, – исследование космопозтонимов в творчестве И.А. Бунина. Другая – метачель автора – анализ дескрипций, перифраз и контекста этих номинаций. Автор утверждает, что в бунинских текстах используется “классическая образность”, занимающая значительное место в его онтологии и создающая в произведениях благоприятный фон. Ученый видит связь в языковой картине мира писателя между концептом “ночь” с космимимией. Автор считает, что поэтическое восприятие небесных светил, романтическое богатство палитры сравнений у Бунина органично связано с точностью и почти научной достоверностью изображения. Млечный Путь определен у писателя как “двоящийся поток”: *И Млечный Путь, двоящийся поток, / Белел над ним светящимся туманом* [с.9]. Автор статьи утверждает, что ассоциативно-образная структура контекстов с астро-космопозтонимами у И.А. Бунина многослойна. В качестве примера представлена цитата из рассказа «Ночь». *Юпитер, золотой, огромный, горит в конце Млечного Пути так царственно, что на балконе лежат чуть видные тени от стола, от стульев. Он кажется маленькой луной ...* [с.9-10].

Автор полагает, что “в некоторых случаях космопоэтонимы употреблялись И.А. Буниным как бы с “двойной референцией” – одновременно к космическому и мифическому объекту” [с.15]. Данное восприятие сопровождается астро- и космопоэтонимы “высокими” определениями и сравнениями типа *холодные, алмазные, царственный герб, звездный щит*.

Исследование космопоэтонимов характеризуется тем, что автор не только с доскональной точностью фиксирует эту группу онимов с апеллятивом ‘звезда’, но и анализирует ее производные, контекстные синонимы, дескрипции и перифразы, используемые в поэзии и прозе И.А. Бунина.

В публикации Е.С. Отина «Из словаря коннотативных онимов (буквы м, у)» характеризуется смысловое содержание коннотативных собственных имен, которые употребляются в современной русской речи [с.131]. Это исследование продолжает материалы из «Словаря коннотативных собственных имен и их производных». Каждая словарная статья включает значение онимов, производные от них слова; указанные факты снабжены примерами из художественных текстов и публицистики. В конце научной работы приведен список новообразований с морфемой *гейт*, который автор разбил на две группы. В первую группу включены слова с иноязычными апеллятивными и онимными основами (типа *бибигейт, брифингейт, Джонсонгейт, Ирангейт, картергейт, Моникагейт, Рейгангейт* и др.). Во вторую группу вошли отконнотативные производные, возникшие в русском языке. Например: *большойгейт, еревангейт, кравчукгейт, Кучмагейт, Мариупольгейт, Чеченгейт* и др. Автор приводит источники использования данных онимов, объясняет их образование и значение.

В статье Н.А. Луценко «В какой ус не дует, на какой ус мотать? (Об этимологии фразеологизмов со словом “ус”）」 обсуждается вопрос происхождения идиом русского языка со словом “ус”. Подвергнув данные фразеологизмы собственно лингвистическому этимологическому анализу, автор предлагает рассматривать предложенные сочетания с этим словом как эквиваленты форм творительного падежа. Во фразеологизме и *в ус не дует* “*в ус*” можно понимать как ‘усам’ [с.309], где употребление предлогов в составе синтагм *в ус, на ус* выполняет функцию морфем-“флексий” творительного падежа. Автор доказывает, что, *ус* и *усы* были названы по ‘губам / рту’ на основе смежности. “Стало быть, усом или в ус дуть – это свистеть или посвистывать, пребывая в безделье и выставляя напоказ свою беззаботность” [с.309].

Далее автор анализирует идиомы на основе учета взаимодействия соотносительных смыслов, среди которых конкретное значение слова *ус* становится периферийным, незначительным с точки зрения рассмотрения поставленной проблемы.

В частности, в пределах фразеологизма *и в ус не дуєт* первичный смысл ('рот') соотносится со смыслом 'ус(ы)' через посредство смысла 'уста', через который едва-едва "пробивается" смысл 'думать' (*И про тебя и в ус не дуєт*). В пределах фразеологизмов *на ус мотать* и *сами с усами* взаимодействуют смыслы 'ум' и 'ус(ы)' [с.317]. Первый смысл автор относит к числу производных от смысла 'рот', второй – к смыслу 'уста' (деривата смысла 'рот'). Следовательно, отсылка к усам в рассмотренных автором фразеологизмах – чисто внешняя, шифрующая содержание фразеологизмов не однослойно, а многослойно. Данные наблюдения дают основания ученому сделать вывод, что при истолковании фразеологизмов неверно исходить из бытовых обстоятельств, целесообразно обращаться к лингвистическому анализу.

Статья А.А. Загнитко «Вариативные выявления синтаксического нуля» посвящена, как следует из названия заглавия, рассмотрению проблемы синтаксического нуля в грамматическом строе украинского языка. Автор замечает, что данный вопрос не относится в лингвистике к числу новых. Уже традиционно нулевая морфема (термин И.А. Бодуэна де Куртенэ) понимается как способ образования нового слова (укр. *кум* > *кум* + *III-a*, *онук* > *онук* + *III-a* и подоб.).

Ученый полагает, что понятие нуля реализуется на всех уровнях языковой системы. В свою очередь, синтаксический нуль рассматривается как пропуск главного члена предложения. Данное положение иллюстрируют примеры, взятые из художественных текстов, типа *Вгорі – перелісті переливи хмар яких нема на небесах чужини* (М. Рильський); *Деся Чорногорівка позаду...* (В. Сосюра). Автор статьи установил, что наиболее репрезентативно синтаксический нуль обнаруживается в пределах простого двусоставного и односоставного предложения, бессоюзного сложного предложения и в структуре составного именного сказуемого. Эти наблюдения дают право автору сделать вывод о том, что понятие синтаксического нуля расширяется, охватывая область семантического, семантико-синтаксического и коммуникативного синтаксиса.

Завершают сборник рецензия В.И. Супруна на работу Л.М. Дмитриевой «Ойконимический словарь Алтая» и заметки участника IX Международной конференции «Ономастика Поволжья», проходившей 9-12 сентября 2002 г. в г. Волгограде, проф. В.М. Калинкина.

Рассматриваемый сборник научных трудов достойно продолжает традиции серии – налицо высокий уровень статей, академизм изложения. Обсуждаемые вопросы актуальны, и решение их не лишено остроты, в чем мы усматриваем особое и важное достоинство сборника.

*К.Г. Олійникова
(Горлівка)*

**РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ: САБАТ ГАЛИНА. У
ЛАБИРИНТАХ УТОПІЙ Й АНТИУТОПІЙ. – ДРОГОБИЧ:
КОЛО, 2002. – 157 С.**

Віднайдення ідеалу постало як визначальний чинник світоглядного злам, який характеризував ситуацію початку ХХ століття. “Утопічна свідомість, як реальний і визначний факт людської психології, закономірно привертає увагу письменників у ті періоди, коли устремління до перетворення світу ставало провідною тенденцією суспільної думки, коли створювалися передумови для формування тих чи інших національних форм соціального утопізму” [1, с.311]. А дослідники західноєвропейського та російського утопічного соціалізму А. Айрапетов та А. Юдін вбачали у традиційних формах утопії “прообраз майбутньої моделі справедливого суспільства” [2, с.36]. У той же час специфічна орієнтація на майбутнє породжує часове дистанціювання, з позицій якого відбувається зміщення буттєво-сутнісного, й утопічне реалізується як істина, тоді як реальність втрачає ознаки справжнього буття, таким чином одночасно утримуючи утопічне – антиутопічне, що через заперечення неістинного соціуму утверджує – прогнозує ідеальну спільність як інваріант духовного буття.

Слід наголосити і на тому факті, що аналізом природи утопії та антиутопії займалися відомі вчені – літературознавці та філософи, серед яких І.Н. Арсентьєва, М.М. Бахтін, Г. Гюнтер, П.С. Гуревич, К. Шахова, А. Бергсон та інші. І майже всі дослідники відзначали, що утопічний та антиутопічний дискурси часто виходять за межі жанру, визначеного автором, оскільки тут діють не лише закони жанрової еволюції, а й активний перегук з ідеями зламних історичних періодів.

Ось саме пізнання іманентної природи утопії й антиутопії і стало предметом дослідження Г. Сабат у її роботі. Кожний з розділів монографії (а їх чотири) розкриває сутність, стан вивчення проблеми, її значущість.

У першому розділі “Специфічні особливості утопії та антиутопії як літературних жанрів” автор досліджує еволюційний шлях жанру і подає погляди відомих літературознавців з цієї проблеми. Вдаючись до глибокого аналізу теоретичних праць та художніх романів Є. Замятіна, О. Гакслі, А. Платонова, Дж. Оруелла, В. Винниченка, дослідниця ставить жанротворчу проблему, тим самим привертаючи увагу до різних тлумачень утопії й антиутопії, чітко окреслюючи своє розуміння проблеми, свою методологію й методику дослідження. Основний акцент у першому розділі робиться на тому, що “і в утопіях, і в антиутопіях обо-

в'язково перебудовується соціум. Але трансформація світу відбувається у двох протилежних напрямках" [3, с.24].

Другий розділ "Жанротворчі проблеми й мотиви утопії і антиутопії" присвячений специфіці художнього мислення найвідоміших утопістів, яка вимагала звернення як до міфомислення, так і до утопічного духовного продукування. На думку дослідниці, художня структура проаналізованих нею творів (І. Франко "Захар Беркут", П. Тичина "Прометей", Дж. Оруелл "1984", Є. Замятін "Ми" та ін.) вибудовується як осмислення граничної ситуації, що склалася як у суспільному житті, так і в народному бутті, типологічно передбачаючи вихід, з одного боку, на міфологічне мислення як первісну основу світосприйняття, а з іншого боку, на утопію як високорозвинений момент соціальної творчості. Більше того, акцентує Г. Сабат, що на шляху від міфомислення до утопії відбувається формування як історіософських, так і художніх концепцій дійсності, а це, в свою чергу, породжує апокаліптичні, есхатологічні мотиви та настрої, бо ідеал насильництва лежить в основі неприйняття дійсності, якою вона є, що й призводить до фактичного розчинення соціальної утопії в антиутопічному. Дослідниця зазначає: "Проблема вічного й вічності по-різному розв'язуються утопістами та антиутопістами. Перші вірять у нескінченність існування світу, заселеного людством... Другі ж сумніваються в таких оптимістичних прогнозах і не вірять... До того ж, на їх думку, світ не вічний, він йде до катастрофи" [3, с.67].

Третій розділ "Герої. Характери. Типи" окреслює найважливішу проблему всіх утопій та антиутопій – проблему соціального ідеалу, адже у більшості письменників-утопістів, за висновками дослідниці, точною зіткнення і взаємодії найсуттєвіших моментів є пошук зримого образу часу, який втілюється у героях, характерах і типах художніх творів. Так, Г. Сабат, зосередившись у цьому розділі на найбільш актуальних, з її точки зору, образах – героях утопій та антиутопій (Захар Беркут, Старший Брат, Благодійник, Форд та ін.) приходить до висновку, що письменники, проектуючи зображення соціально-історичного буття на дійсні реалії епохи, надзавданням своїм ставлять відбиття "дифузного" співіснування об'єктивного і духовного. Тим самим дослідниця акцентує думку: якщо найбільш характерною схемою у літературній традиції дослідження реалій дійсності поставала структура "сім'я – поселення – нація", то в утопістів це – "сім'я – громада – людство", тобто соціальне розкривається письменниками через унікальність індивідуального. "В утопістів головний герой – це щаслива, злита з масою, всім задоволена людина-споживач, яка не страждає. А в антиутопістів – це, насамперед, особистість, думаюча, страждаюча, здатна на героїчні вчинки, самопожертву, з розвиненим почуттям свободи. Таку людину не може знівелювати маса: вона вирізняється у будь-якому колективі" [3, с.101].

Останній розділ “Жанровизначальні риси поетики. Композиція. Художній час і простір” аналізує сюжетно-структурні ознаки утопії та антиутопії, особливості ролі часу і простору, атрибутики, акцентуючи увагу на українському утопійно-антиутопійному феномені, та вводить поняття “пантопії” як жанрового різновиду. Пантопія, за визначенням автора, не збігається з антиутопією (пантопія – це “Війна з саламандрами” К. Чапека, “Утопія 14” К. Воннегута, “Чевенгур” А. Платонова, “Сонячна машина” В. Винниченка), бо це жанровий синтез, сикретичне переплетіння найрізноманітніших художніх жанрів. “Пантопія не вбиває надій, вбиваючи ілюзії, а лише попереджає про жахливе, страшне, потворне, катастрофічне й водночас вселяє віру в світле, добре, прекрасне, надію на те, що позитивне переможе низьке й негідне” [3, с.145].

Монографія Г. Сабат пропонує поміркувати над проблемою: що ж у людському й соціальному поступі нам загрожує? Бо ХХ століття створило “утопічні архіпелаги” не лише у сфері мистецтва, а і в політиці, філософії, економіці, науці, деформуючи весь духовний спектр європейської культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арсентьева Н.Н. Становление антиутопического жанра в русской литературе. – М., 1993.
2. Айрапетов А.Г., Юдин А.И. Западноевропейский русский утопический социализм нового времени. – М., 1991.
3. Сабат Г. У лабіринтах утопії і антиутопії. – Дрогобич, 2002.

Н.И. Иванова
(Горловка)

**ГОРЛОВСКИЙ ФОРУМ СТИЛИСТОВ
(ЗАМЕТКИ О МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-
МЕТОДИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ПРОБЛЕМЫ
ОБЩЕЙ, ГЕРМАНСКОЙ, РОМАНСКОЙ
И СЛАВЯНСКОЙ СТИЛИСТИКИ»)**

19-20 мая 2003 года в Горловском государственном педагогическом институте иностранных языков состоялась Международная научно-методическая конференция по проблемам стилистики, вызвавшая большой интерес и по географии участников оправдавшая свой высокий статус международной.

В названии конференции удачно отразились приоритетные направления и лингвистических, и литературоведческих исследований, что позволило представителям разных научных школ, работающих над проблемами самого широкого спектра, поделиться своими размышлениями, предложить новые концепции изучения вопросов гуманитарного цикла. А специфика самого вуза (принимающей стороны) создала базу для успешной реализации замысла организаторов конференции органично объединить одной идеей столь автономные научные аспекты.

Вступительное слово на открытии конференции произнёс ректор института доктор исторических наук, профессор В.Н. Докашенко. С приветствием к собравшимся и пожеланиями успешной работы обратился М.Н. Попов.

На пленарном заседании было заслушано пять докладов. Большой интерес вызвал доклад д. филол. н., профессора М.М. Гиршмана (Донецкий национальный университет) «Поэтическое словотворчество как проблема стиля».

В докладе д. филол. н., профессора А.М. Науменко (Запорожский государственный университет) «Факторы стилового несоответствия перевода и оригинала» были отражены актуальные вопросы перевода художественной литературы, интересные не только для узких специалистов, но и для всех филологов, занимающихся изучением «поведения» слова в рамках художественного текста.

О связи синтаксиса и стилистики на материале украинского языка сообщил д. филол. н., профессор А.А. Загнитко (Донецкий национальный университет) в докладе «Система коммуникативных категорий и стилистика текста».

Доклад д. филол. н., профессора Ю.В. Стулова (Минский государственный лингвистический университет) «Афро-американский

роман 80-90 гг. XX столетия» привлёк внимание интересными фактами биографии, творческого процесса афро-американских писателей.

С докладом «Современный драматургический монолог уединенного типа в свете теории внутренней речи» выступила д. филол. н., профессор И.П. Зайцева (Луганский государственный педагогический университет).

Примечательно, что каждый доклад вызвал неподдельный интерес слушателей, свидетельством чему послужило множество вопросов и даже завязавшиеся дискуссии, в ходе которых ученые раскрыли и своё видение поднятых в докладах проблем.

В дальнейшем работа конференции проходила в четырёх секциях. И так как каждая секция объединяла сообщения не только одного тематического плана, но и разных аспектов (как сугубо теоретических, так и прикладных, на материале одного языка или нескольких, представляющих статическое изложение вопроса или отражающих определённые тенденции и перспективы, раскрывающие семантические или концептуальные категории стиля и т.д.), то кажется целесообразным и логичным их разделение на подсекции.

Следует отметить, что тема конференции оказалась настолько актуальной и симптоматичной, что участвовать в ней изъявили желание и маститые ученые, и известные в своей сфере научных интересов филологи, и молодые исследователи – магистры, аспиранты, студенты, школьные методисты и учителя. Так, в секции «Стилистика и проблемы современной коммуникации и прагматики» в подсекции «Языковая категоризация и концептуализация действительности» с докладом выступили д. филол.н. Ю.А. Зацный («Борьба с международным терроризмом и новая лексика английского языка в средствах массовой коммуникации»), д. филол. н. В.А. Глущенко («П.А. Бузук и К.Т. Немчинов о теории «родовидового дерева» и «волновой» теории»), В докладах к. филол. н. В.И. Теркулова, к. филол. н. Л.В. Швыдкой, к. филол. н. Т.А. Ещенко, к. филол. н. И.С. Кубрак, к. филол. н. О.В. Кухарь, к. филол. н. Н.М. Бачуриной, к. филол. н. А.А. Черненко, к. филол. н. Е.И. Федотовой были подняты проблемы метафоричности фразеологизмов-идиом, стилистических оттенков иноязычных высказываний в условиях лингвострановедческой интерференции, языковых способов выражения в тексте разных концептов, коммуникативных интенций глоссы, оценочного значения и восприятия языковых знаков, Различные аспекты языковых способов репрезентации текстового времени, эволюционного развития языковых конструкций в разных стилях английского, французского,

русского языков, стилистического эффекта силленциальных знаков были затронуты в сообщениях О.Н. Мокрой, О.П. Бодик, Т.А. Анохиной, С.А. Матвеевой, В.В. Ситькова, И.В. Стремеховой, Е.В. Крамчаниновой.

На заседании подсекции «Семантика и прагматика англоязычного дискурса» были прослушаны доклады к. филол. н. Л.А. Штакиной, к. филол. н. Л.В. Свистун, к. филол. н. Е.А. Зоз, к. филол. н. М.П. Дворжецкой, посвящённые вопросам просодики и семантики информационного поля дискурса, выразительного потенциала звуковой материи языка, языковых способов реализации эмоциональной тональности поэтического текста. Аспиранты И.А. Лисичкина, Е.В. Емельянова, Ю.А. Васик, В.П. Пожидаева, С.С. Данилюк, Е.Г. Буянова, О.В. Аверина рассказали о результатах своих исследований в вопросах стилистической окрашенности вербального поведения адресата, семантического поля и вербального контекста, презентации текстовых категорий в англоязычных электронных текстах Интернета, гендерного языкознания.

Разнообразным аспектам дискурса и перспективам его изучения были посвящены сообщения в подсекции «Дискурсивные стратегии и тактики в текстах разных жанров». Так, о реализации линвокреативной функции в нетиповых текстах рассказала к. филол. н. И.К. Кобякова, об ассиметрии мозга и стилистической функции – к. филол. н. В.Г. Байков, о жанровых моделях международно-правового дискурса – к. филол. н. Н.К. Кравченко, о фатичных жанрах педагогического дискурса – к. пед. н. А.Р. Габидуллина. В докладах ученых к. филол. н. Е.П. Ершовой, к. филол. н. А.М. Григораш, к. пед. н. Е.В. Крутиголова, к. филол. н. К.Я. Лотоцкой, к. филол. н. Т.З. Оршинской были отражены приёмы достижения перлокутивного эффекта в диалогическом дискурсе; методы исследования политической метафоры; когнитивные, функциональные и языковые аспекты анализа антитезы; лексикографические аспекты оценочных номинаций. Молодые исследователи поделились своими размышлениями о дискурсивных стратегиях в публицистическом жанре, герменевтических проблемах в языкознании, стилистике электронных коммуникаций, языке современной рекламы.

Секция «Язык и стиль художественного произведения» была наиболее представительной. В ней определились три исследовательские направления. Одно из них было отражено в работе подсекции «Теоретические проблемы стиля», на заседании которой обсуждали доклады д. филол. н. И.М. Поповой «Риторика в техническом вузе», д. филол. н. В.В. Фёдорова «Автор как объект бытия и субъект деятельности». Интерес вызвал присланный на конференцию доклад к. филос. н. В.И. Данильченко (США) и к.

філол. н. Е.А. Зандера (Германия) «Почему Гейне? (Поэтика как риторика жизненного поступка)». О синтезе стиха и прозы В.Кривулина рассказала к. филол. н. Н.А. Ольховая, некоторые аспекты формирования идиостиля раскрыла к. филол. н. С.А. Кочетова, в докладе к. филол. н. А.А. Кораблёва была поставлена проблема поэтики начала в аспекте размежевания стиля и стилистики. Доклад к. филол. н. Т.Т. Макаровой был посвящён стилистическим особенностям философского романа, а к. филол. н. Л.И. Сердюковой – интерпретации аллюзий приключенческо-фантастических произведений.

Сообщения аспирантов отличались новизной подхода к освещению как общетеоретических вопросов стиля, идеостиля, стилизации, так и конкретных аспектов стилистического анализа произведений Т. Манна, М. Лермонтова, Дж. Фаулза, А. Блока.

Подсекция «Поэтика литературного произведения» занималась обсуждением широкого круга проблем стилистического исследования художественных текстов. О особым вниманием был прослушан присланный доклад д. филол. н., профессора Пенсильванского университета Мишеля М. Найдана. В докладах к. филол. н. Т.М. Марченко, к. филол. н. С.А. Пухнатой нашли отражение сложные вопросы авторской субъективности и роли рассказчика, к. филол. н. Е.Л. Лаврова рассказала о поэтике М. Цветаевой, а к. филол. н. О.В. Жарикова – о стиле прозы З. Гиппиус; доклад к. филол. н. Н.В. Кораблёвой был посвящён особенностям романа А. Битова, а к. филол. н. О.К. Крамарь – проблеме эпиграфа в творчестве В. Брюсова.

Другие участники конференции рассказали о результатах своих исследований стиля художественных произведений А. Куприна, Ф. Достоевского, М. Булгакова, В. Стефаника, В. Набокова, Н. Гумилёва, И. Шмелёва, И. Бродского, М. Волошина, Л. Украинки, Г. Шкурупия.

Подсекция «Язык художественного произведения» отразила исследования двух направлений: ономастика и стилистические принципы организации художественных текстов.

Отражённые в докладах разные аспекты литературной ономастики показали новизну и перспективность исследований этой области лингвистики. Так, с большим интересом были заслушаны доклады, а потом обсуждены, д. филол. н. В.М. Калинкина «К поэтике онима “Рим” в творчестве О. Мандельштама», к. филол. н. Н.И. Ивановой об ономастическом поле в художественных текстах А. Чехова, аспирантов Н.В. Усовой, Т.В. Чуб, И.А. Тарабаринной – об особенностях поэтонимов.

О втором направлении работы подсекции можно судить по докладам д. филол. н. Н.И. Панасенко «Сюжетная и структурно-синтаксическая организация текста литературной сказки», д. филол. н. В.И. Мацапуры «Роль подтекста и символики в романах Стендаля», д. филол. н. И.П. Зайцевой «Современный драматургический монолог», к. филол. н. М.А. Петриченко – об авторской пунктуации. Другие сообщения затронули проблемы стилистических фигур и стилистических приёмов.

Тема третьей секции: «Современные проблемы функциональной стилистики» нашла отражение в работе подсекций «Стилистические функции единиц разных уровней» и «Стилистические особенности текстов разных типов и методика преподавания стилистики». С докладом о языковых нормах разных стилей английского, немецкого, французского языков выступили к. филол. н. Л.П. Ефимов, к. филол. н. В.С. Луговой, к. филол. н. И.Г. Воротинова, к. филол. н. В.И. Куликова, к. филол. н. Н.И. Реутов. Живое обсуждение вызвали доклады о методических проблемах изучения стиля к. филол. н. М.А. Петриченко, к. филол. н. Т.Д. Кокоты, к. филол. н. Т.М. Норец. Интересные проблемы понятийных категорий текстов маркетинга, стилистической окрашенности некоторых текстовых структур, семантических конкретизаторов, стилистических потенций грамматических категорий прозвучали в докладах преподавателей и аспирантов.

Четвёртая секция «Стилистические проблемы перевода» работала по вопросам, органично отражённым в названной теме. Д. филол. н. С.А. Швачко представила доклад «Переводческие аспекты фразеологических единиц», акцент на реализации смысловых отношений и их адекватном переводе был сделан в сообщениях к. филол. н. Л.В. Бобровой, к. филол. н. В.Д. Радчука, к. филол. н. Н.Н. Полищук, к. филол. н. Н.И. Чернюк.

Закончился кнференция общим заседанием, на котором было сообщено о результатах обсуждения многоаспектных проблем стилистики, о мнениях участников конференции.

Состоявшаяся в Горловском пединституте иностранных языков конференция стилистов продемонстрировала богатство и широкий круг научных интересов и идей филологов Украины, помогла многим найти сторонников своих концепций и установить нужные творческие контакты.

Поддержка ученых из других стран своими докладами, обменом мыслями по поводу выступлений была чрезвычайно важной и нужной для такого ответственного мероприятия. Конференцию можно считать успешной, потому как она дала очевид-

ный импульс для будущих научных исследований и очертила их перспективы.

Участники конференции высказали пожелание, чтобы она впредь именовалась Первой: ведь сделан первый сложный шаг и такие встречи должны стать достойной традицией.

Доклады, представленные на конференции, планируется опубликовать в сборниках Горловского пединститута иностранных языков «Лінгвістичні дослідження», «Східнослов'янська філологія» (выпуски 3 и 4).



ПАМЯТИ ТАТЬЯНЫ ПЕТРОВНЫ МАЕВСКОЙ

Ее юность опалила Великая война, а затем вся ее жизнь была посвящена учебе, науке, ежедневному и кропотливому труду, творчеству, воспитанию учеников. Когда она работала в Институте литературы имени Т.Г. Шевченко АН УССР, заведовала кафедрой в Республиканском институте усовершенствования учителей, преподавала русскую литературу в Киеве, Нежине, Херсоне. Она открыла дорогу в филологию многим молодым: студенты обожали ее лекции, все её аспиранты и соискатели успешно защитили диссертации.

Известный учёный-литературовед, автор нескольких монографий и множества статей по русской литературе XIX – XX вв., Татьяна Петровна Маевская участвовала во многих Международных конгрессах и научных конференциях, посвящённых изучению русской и украинской литературы. Буквально до последнего дня своей жизни она публиковала статьи и рецензии, принимала активное участие в Форуме русистов Украины, состояла членом Специализированных учёных советов, выступала как оппонент на защите докторских и кандидатских диссертаций. Последний труд Татьяны Петровны – подготовка к печати архивной рукописи академика Александра Ивановича Белецкого «Н.С. Лесков. Личность и творчество». Именно благодаря ее усилиям, энергии и активности монография только что вышла в свет. Татьяна Петровна успела вычитать вёрстку и написать предисловие к этой книге, но, к глубокому сожалению, уже не сможет взять её в руки...

Прекрасный, светлый, обаятельный и отзывчивый человек, Татьяна Петровна была безмерно добра ко всем, кто постоянно ее окружал: друзьям, коллегам, своим ученикам, студентам, хорошим знакомым и даже незнакомым, – но могла, когда нужно, быть строгой, требовательной и принципиальной. Её благородство, скромность и трудолюбие воистину не знали границ. Ушла одна из последних представителей когорты подлинных русских интеллигентов.

Светлая ей память...

*д. филол. н., проф.
П.В. Михед*

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

БЕРЕСТЕЦЬКА Олена Петрівна

— кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального мовознавства та слов'янських мов Ізмаїльського державного гуманітарного університету;

ВАРИЧ Наталія Іванівна

— кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри українознавства Харківського державного педагогічного університету ім.Г.С. Сковороди;

ГЕРАСИМЕНКО Ірина Анатоліївна

— кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри другої іноземної мови Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

ГРИХОНІНА Наталія Валеріївна

— аспірант кафедри теорії та історії літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

ГРУШКО Світлана Петрівна

— пошукувач кафедри теорії та історії літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

ДЕРЕЗА Людмила Василівна

— кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка;

ЖИХАРЕВА Наталія Анатоліївна

— викладач англійської мови кафедри мовлення та інформаційних технологій Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

- ЄЩЕНКО Тетяна Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології Донецького інституту соціальної освіти;
- ЗАГНІТКО Анатолій Панасович** – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;
- ЗАЙЦЕВА Ірина Павлівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри російського мовознавства та комунікативних технологій Луганського державного педагогічного університету імені Тараса Шевченка;
- ІВАНОВА Надія Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови та мовознавства філології Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;
- КОЗЛОВА Олена Олегівна** – пошукувач кафедри теорії та історії літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;
- КОРАБЛЬОВ Олександр Олександрович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та художньої культури Донецького національного університету
- КОЧЕТОВА Світлана Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;
- ЛАВРОВА Олена Леонідівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

- МАТВЄЄВА Світлана Анатоліївна** – викладач кафедри іноземних мов Луганського державного педагогічного університету імені Тараса Шевченка;
- МІНАЄВА Елла Вікторівна** – магістр російської мови та літератури, аспірантка кафедри російського мовознавства та комунікаційних технологій Луганського державного педагогічного університету імені Тараса Шевченка;
- НОЧОВКА Оксана Вікторівна** – аспірант кафедри російської мови та мовознавства Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;
- ОЛІЙНИКОВА Катерина Григорівна** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри теорії та історії літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;
- ПАРАМОНОВА Людмила Миколаївна** – старший викладач кафедри теорії та історії світової літератури і культури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;
- ПОЛЩУК Надія Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької філології Черкаського державного університету ім. Б. Хмельницького;
- ПОТРЕБА Надія Анатоліївна** – пошукувач кафедри теорії та історії світової літератури і культури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

ТАРАСИНСЬКА Інна Зіновіївна

– кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального мовознавства Черкаського державного університету ім. Б.Хмельницького;

ШКОЛЕНКО Ірина Володимирівна

– аспірант кафедри англійської філології Черкаського державного університету ім. Б. Хмельницького;

ШКУРОПАТ Марина Юрївна

– пошукувач кафедри теорії та історії літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов.

ЗМІСТ**МОВОЗНАВСТВО***А.П. Загнітко***СИСТЕМА КОМУНІКАТИВНИХ КАТЕГОРІЙ****І СТИЛІСТИКА ТЕКСТУ 3***И.П. Зайцева***СОВРЕМЕННЫЙ ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ МОНОЛОГ****УЕДИНЕННОГО ТИПА В СВЕТЕ ТЕОРИИ****ВНУТРЕННЕЙ РЕЧИ 14***О.П. Берестецька***ВЗАЄМОДІЯ МОВ НА РІВНІ СТИЛІВ****В УМОВАХ БОЛГАРСЬКО-РОСІЙСЬКОГО БІЛІНГВІЗМУ 31***Т.А. Єщенко***МОВНИЙ СТИЛЬ УКРАЇНСЬКИХ ГРАФІТІ КІНЦЯ****XX – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ 40***Н.М. Поліщук,**І.З. Тарасінська***ПОВТОРЯК СТИЛІСТИЧНИЙ ЗАСІБ У ПОЕЗІЯХ****Т.Г. ШЕВЧЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ ПЕРЕКЛАДІВ) 47***Н.А. Жихарева***ПРО ДЕЯКІ ПРАГМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ****ФУНКЦІОНАЛЬНИХ СТИЛІВ (НА МАТЕРІАЛІ****АНГЛІЙСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МОВ****XIX-XX СТОЛІТТЯ) 51***С.А. Матвеева***ВХОЖДЕНИЕ ТЕРМИНА «СПАМ» В СИСТЕМУ****РУССКОГО ЯЗЫКА 61***О.В. Ночовка***К ПРОБЛЕМЕ КЛАССИФИКАЦИИ****ТАВТОЛОГИЧЕСКИХ СЛОВСОЧЕТАНИЙ 68**

*И.В. Школенко***МЕТАФОРА И/ИЛИ АНАЛОГИЯ? (АНАЛИЗ
СОВРЕМЕННЫХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ) 76****ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО***Н.І. Варич***СТИЛИСТИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА НОВОТВОРІВ
ГЕОШКУРУПІА 87***Л.В. Дереза***„ПАМЯТЬ ЖАНРА” ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ
В ТИПОЛОГИЧЕСКОМ И ФУНКЦИОНАЛЬНОМ
ОСВЕЩЕНИИ 96***А.А. Кораблев***ПОЭТИКА НАЧАЛА (К ВОПРОСУ О РАЗГРАНИЧЕНИИ СТИЛЯ
И СТИЛИСТИКИ) 101***С.А. Кочетова***СТАТЬЯ М. ВОЛОШИНА «ПРОРОКИ И МСТИТЕЛИ»
И ЕЁ МЕСТО В СТРУКТУРЕ КНИГИ
«ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА» 114***Е.Л. Лаврова***ПОЭТИКА РАННИХ СТИХОТВОРЕНИЙ М. ЦВЕТАЕВОЙ 122***С.П. Грушко***СТИЛЕВОЕ И СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО РАССКАЗА
М.А.БУЛГАКОВА «ПОХОЖДЕНИЯ ЧИЧИКОВА» 129***Н.В. Грихонина***СОСТОЯНИЕ СОВРЕМЕННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ФЕНОМЕНА
«ИСПОВЕДЬ» В ЛИТЕРАТУРЕ 137***Е.О. Козлова***ЯЗЫК ПАЛОМНИЧЕСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИИ
И.С. ШМЕЛЕВА «КУЛИКОВО ПОЛЕ» 150**

Е.В. Минаева

ПРИЗНАК «ЧУВСТВЕННОСТЬ» В ГЕНДЕРНЫХ ХАРАКТЕРИСТИКАХ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭЗИИ И. БРОДСКОГО)	161
--	-----

Л.Н. Парамонова

ТЕАТР ЛИЧНОСТЕЙ БРОДСКОГО	171
---------------------------------	-----

Н.А. Потребя

«ДОРОГА» И «ПУТЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. БУНИНА	183
--	-----

М.Ю. Шкуронат

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ЭПОПЕЕ И.С. ШМЕЛЕВА “СОЛНЦЕ МЕРТВЫХ”	188
---	-----

РЕЦЕНЗІЇ. ХРОНІКА. ІНФОРМАЦІЯ*И.А. Герасименко*

РЕЦЕНЗИЯ: ВОСТОЧНОУКРАИНСКИЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ СБОРНИК: ВЫПУСК ВОСЬМОЙ. СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ / РЕДКОЛЛЕГИЯ Е.С. ОТИН (ОТВ. РЕД.) И ДР. – ДОНЕЦК: ДОНЕЧЧИНА, 2002. – 525 С.	199
--	-----

К.Г. Олійникова

РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ: САБАТ ГАЛИНА. У ЛАБІРИНТАХ УТОПІЇ Й АНТИУТОПІЇ. – ДРОГОБИЧ: КОЛО, 2002. – 157 С.	202
---	-----

Н.И. Иванова

ГОРЛОВСКИЙ ФОРУМ СТИЛИСТОВ (ЗАМЕТКИ О МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ПРОБЛЕМЫ ОБЩЕЙ, ГЕРМАНСКОЙ, РОМАНСКОЙ И СЛАВЯНСКОЙ СТИЛИСТИКИ»	205
--	-----

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	212
-----------------------------	-----

Наукове видання

Східнослов'янська філологія

Збірник наукових праць

Випуск третій

Відповідальний редактор С.О. Кочетова
Технічний редактор

Підписано до друку 10.03.2004
Формат 60х84/16. Папір 80 г/м²
Гарнітура Times. Друк - різнографія
Ум.-друк. арк. 12,675. Обл.-вид. арк. 13,75.
Умов. друк. арк. 12,79
Тираж 500 прим. Зам. № 33

Видавництво ГДПІМ
84626 м. Горлівка, вул. Рудакова, 25