

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ГОРЛІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ ІНСТИТУТ
ІНОЗЕМНИХ МОВ

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ФІЛОЛОГІЯ

Збірка наукових праць

випуск 1

Засновано у 2002 році

Донецьк - 2002

УДК 81+801+882+82

ББК Ш81.0 + 82.0

С59

Східнослов'янська філологія: збірник наукових праць.
Випуск 1. С92. – Донецьк: ТОВ «Либідь», 2002. – 224 с.

ISBN 966-508-091-1

Збірник присвячено дослідженню актуальних проблем східнослов'янської філології.

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

ББК Ш81.0 + 82.0

Востоочнославянская филология: сборник научных работ.
Выпуск 1. С92. – Донецк: ООО «Лебедь», 2002. – 224 с.

Сборник посвящен исследованию актуальных проблем восточнославянской филологии.

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

Рецензенти: д-р філол. наук Зеленько А.С.

д-р філол. наук Маєвська Т.П.

Редколегія: д-р філол. наук Гіршман М.М., д-р філол. наук Глушенко В.А., д-р філол. наук Гусев В.А., д-р філол. наук Загнітко А.П., д-р філол. наук Калінкін В.М., д-р філол. наук Луценко М.О., д-р філол. наук Отін Є.С., д-р філол. наук Римар Р.М., д-р філол. наук Стебун І.І., д-р філол. наук Фрізман Л.Г., д-р філол. наук Федоров В.В., д-р філол. наук Шевченко Л.І., канд. філол. наук Іванова Н.І., канд. філол. наук Кочетова С.О. (відп. редактор), канд. філол. наук Марченко Т.М., канд. філол. наук Корабльова Н.В., канд. філол. наук Куцова Р.А., канд. філол. наук Олійникова К.Г., канд. філол. наук Пац Л.І., канд. філол. наук Теркулов В.І., канд. філол. наук Габідуліна А.Р.

*Друкується за рішенням вченої ради Горлівського
державного педагогічного інституту іноземних мов.
Протокол №9 від 15.05.02*

ПЕРЕДМОВА

Враховуючи унікальність територіального положення Донбаського регіону, де мешкають представники різних націй, у сучасному українському культурному просторі виникла потреба створення окремого видання, у якому були б розміщені матеріали, присвячені проблемам генезису, становлення, розвитку і подальших перспектив існування східнослов'янської філології. Збірник „Східнослов'янська філологія” – це видання Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов. У нашому навчальному закладі коло проблем з дослідження східнослов'янської філології стало об'єктом окремої зацікавленості викладачів факультету іноземних та української мов і гуманітарного факультету.

Збірник „Східнослов'янська філологія” створений зусиллями декількох кафедр: теорії та історії світової літератури і культури, зарубіжної літератури, української літератури, російської мови та мовознавства, української мови, а також літературознавцями та мовознавцями інших вищих навчальних закладів.

Проблемно-тематичні пріоритети науковців Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов зумовили принципи створення такого видання – ми запрошуємо взяти участь у його створенні представників будь-яких теоретичних напрямків, шкіл, концепцій.

Основою нашого збірника є спрямованість на здорову дискусію науковців, що і відбивається не тільки в першому його розділі – „Дискусії”, але і у другому – „Статті”. Ми вважаємо, що нема потреби розводити мовознавство та літературознавство. Мова та література – це просто різні аспекти існування слова, хоча кожен з них і має свої особливі риси. Саме тому ми не тільки об'єднали статті з обох названих філологічних наук в одну рубрику, а й вивели в окремий розділ дослідження, присвячені аналізу літературного твору, де проводяться не мовознавчий або літературознавчий, а саме філологічний розгляд тих чи

інших аспектів функціонування літературного тексту.

Ми хочемо, щоб наша збірка стала стартовим майданчиком для молодих філологів-славістів. Саме для них і створено рубрику „Перші публікації”. Крім того, редколегія „Східнослов'янської філології” вважає за необхідне слідкувати за подіями, які відбуваються в сучасній вітчизняній та зарубіжній східнослов'янській філології, для чого і створила розділ „Рецензії. Хроніка. Інформація”.

Матеріали, надруковані у цьому випуску „Східнослов'янської філології”, дібрані з метою якомога повнішого представлення усіх галузей літературознавчих і мовознавчих студій, сфокусованих у ракурсі дослідження східнослов'янських літератур і мов. Автори статей осмислюють іманентну креативну логіку східнослов'янського літературного процесу як аспект онтологічних культуротворчих відношень у ході дослідження реалій, репрезентованих українською, російською, білоруською літературами, починаючи від Середньовіччя до сучасності, розглядають різні аспекти функціонування та розвитку східнослов'янських мов та діалектів. Цей збірник надає реальну можливість для філологів - представників різних теоретичних і практичних напрямків виявити сучасний стан та перспективи розвитку східнослов'янських літератур та мов, а також гуманітарних знань у цілому.

Запропоновані спроби рефлексії ряду аспектів історичного руху східнослов'янських літератур та мов у культурному континуумі можуть бути використані при подальшій розробці вказаної проблематики, а також при підготовці фундаментальних та спеціальних курсів історії та теорії літератури і мови і відповідних підручників та навчальних посібників. Ми сподіваємось, що наш збірник зацікавить науковців, викладачів, аспірантів та студентів вищих закладів освіти – всіх, хто причетний до пошуків і здобутків сучасного літературознавства та мовознавства.

Головний редактор

С.О. Кочетова

ДИСКУСІЇ

*В.М. Докашенко
доктор історичних наук, професор
(Горлівка)*

УДК 130 + 39 (=471)

**ФОРМУВАННЯ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО
КУЛЬТУРНОГО ПОЛЯ: ЛОГІКА ЗАГАЛЬНОГО,
ОСОБЛИВОГО І ОДИНИЧНОГО [1]**

Процес формування Української державності об'єктивно висунув на порядок денний цілу низку актуальних проблем практично в усіх гуманітарних науках. Реалії сьогодення вимагають рішучого відмежування від застарілих ідеологічних догм, що викликає необхідність розробки принципово нових методологічних підходів. Це однаково стосується як історичних та суспільних наук, так і філологічних: мовознавства, літературознавства, а також тих, що безпосередньо межують із ними. Отже, перед всіма науками гуманітарного профілю стоїть одна спільна проблема – напрацювання нової методології. Однак цей процес об'єктивно не може бути простим. Довго, навіть занадто довго, ми перебували під впливом постулатів, які мали лише дотичне відношення до науки. А якщо говорити точніше, то результати наукових пошуків гуманітаріїв свідомо “підганялись” під міфічний спільний знаменник, вигідний владі.

Зараз ми є свідками складного і суперечливого явища, коли старі методологічні уявлення рішуче відкинуто, а нові знаходяться на стадії вироблення. Отже науки, які ми всі тут представляємо, знаходяться на перехідній стадії розвитку. Звідси й невизначеність з багатьох питань, недомовленість, суперечливість суджень і навіть методологічна шараханина. Все вище зазначене вимагає осмислення внутрішньої суті всіх гуманітарних наук: визначення їх у контексті “загального”, “особливого” і “одиничного”. Без розуміння цієї внутрішньої логіки ми

приречені знову й знову “збиватись” на політизацію зазначених явищ, підмінюючи науковий пошук політичними гаслами та підганяючи перший під другі.

І, мабуть, не варто зараз говорити, яка з наук була більш політизована, а яка стояла осторонь політики. Усі гуманітарні науки керувались однією методологією, а отже, всі їх представники, за незначним виключенням, лили воду на один і той же млин. Літературознавці, ідеалізуючи, скажімо, П. Тичину зразка 30-х, а не кінця 10-х рр., м'яко кажучи, кривили душею. А мовознавці, “досліджуючи” давньоруську мову, яка основної своєї функції – комунікативної - не реалізувала, хіба не сприяли зміцненню радянської моделі тоталітаризму? Для того, щоб врешті-решт розібратись у численних суперечностях і, таким чином, відокремити зерно від половини, очевидно необхідно визначити те спільне, загальне, що єднає всі гуманітарні науки. Таким об'єднувальним чинником, з нашої точки зору, є історія людства загалом і історія нашого народу зокрема.

Навіть у нашому, вкрай урізаному курсі історії України, ми звертаємось до історії літератури, мови, техніки, економіки українського народу. Без цього не можна вималювати навіть загальних контурів, не говорячи вже про закономірності історичних процесів. Дійсно, й історія літератури, й історія мови, й історія науки, й історія техніки, врешті, як і багато інших паростків цієї науки, є лише складниками однієї загальної науки - історії. Загалом же, разом узяті вони складають одну науку – історію людства, чи її складову - історію окремого народу.

Не дивно тому, що в історичній концепції корифея української історії М.С. Грушевського було закладено ідею вивчення не історії держави, а історії народу. Якщо керуватись такими підходами, то ми всі з вами історики, незважаючи на те, який запис зроблено в нашому дипломі про вищу освіту. Отже, виходячи зі сказаного, тим загальним, що єднає всі гуманітарні науки, є історія народу. І нове осмислення історичних процесів вимагає спільного докладання зусиль фахівців різних напрямків гуманітарних наук. Через розвиток “особливого” й “одиночного” буде здійснюватись розвиток “загального”.

У цьому контексті непересічне значення для кола окреслених нами питань має проблема визначення загального, особливого й одиничного в площині історії та культури східнослов'янського світу, різні аспекти якого є предметом дослідження багатьох присутніх у цій залі. Адже якщо виходити з того, що східні слов'яни в IX – XI століттях були єдиним етнополітичним та культурним полем, тобто “загальним”, із філософської точки зору, то це практично нівелює “особливе”, що, у свою чергу, не дає можливості визначити одиничне. Тобто, якщо нівелювати особливе, скажімо, в мовному аспекті, тоді в мовному просторі залишається місце лише для великоруської мови, а українській залишається статус “наречія”.

Якщо ж “загальне” визначити точно, навівши відповідну наукову аргументацію, позбавлену будь-якої, тим більше політичної упередженості, то з'ясується відсутність стовідсоткової єдності східних слов'ян як у політичному, так і в культурному аспектах. Отже, тоді східнослов'янський масив не може бути “загальним”. Ним виступатимуть його частини: південна (нинішні терени України), західна (терени Білорусі), а також верхів'я Волги та Оки, де формувався великоруський етнос. Відповідно, принципово іншого вигляду набуває “одиничне”. Тоді українська мова автоматично набуває статусу мови панівного на цій території етносу, а в ньому буде виділятися часткове: полтавський, галицький та інші діалекти.

Таким чином, вся принциповість питання полягає у тому, як науковці ставляться до “особливого”: бачать вони його, чи ні. Якщо бачать, то точно й аргументовано визначається “загальне” й “одиничне”. Будь-яка хиба автоматично призведе до аналогічних помилок як у сфері літературознавства, так і мовознавства, тобто тих наук, які є основною сферою зусиль науковців нашого інституту. В залежності від цього перебуває і загальновідомий вислів давніх “*Historia est magistra vitae*”. Якщо правильно визначено “особливе”, то історія дійсно стає вчителькою життя, якщо ні, вона буде служкою влади, і не більше.

У цьому аспекті принципового значення набуває визначення початків українського народу. Ідеться про Київську Русь. Чия вона? Який народ має право на її спадщину. До кінця минулого тисячоліття сформувалось, принаймні, три точки зору щодо визначення спадкоємця Київської Русі. Точка зору М. Погодіна (кінець XIX століття): Київська Русь належить великоруському народу; точка зору М. Грушевського: історія Київської Русі належить українському народові; точка зору В. Мавродіна і всієї радянської історіографії повоєнного періоду: спадщина Київської Русі належить трьом братнім народам: російському, українському і білоруському. Якщо керуватись не науковою аргументацією, а емоціями й відчуттям емпіричної справедливості, природно закладеної у кожній людині (а нам нікого не хочеться образити, тим більше “обділити” жоден із братніх народів), то апріорно наші симпатії будуть на користь останньої.

Однак, ні царська, ні навіть радянська історіографія повоєнної доби прийшла до цього висновку не зразу. Історики царських часів утвердилися в цій думці лише тоді, коли став очевидним етногенез росіян не раніше XI століття (межірччя Верхньої Волги та Оки). Тому, якщо зважити на цю обставину, то претензії офіційної російської історіографії на Київську спадщину виглядають безпідставними, оскільки виходило, що російська державність була заснована на два століття раніше, ніж сформувався російський етнос.

Оскільки стало неможливо далі стверджувати, що фундаторами й носіями киеворуської державності були росіяни, то в суспільній свідомості стали утверджуватись погляди на Київську Русь, як “колиску” трьох братніх народів. Тобто, якщо Київська Русь не є російською державою, то вона не є й українською, й не є білоруською. Але кожну державу створюють окремі народи, оскільки ж такого не було, то за логікою виходило, що повинна бути якась пранародність, спільна для трьох зазначених етносів. Її назвали давньоруською. Вона, начебто, й створила Київську Русь із спільною культурою, мовою, звичаями, психологічним складом і навіть з особливим відчуттям патріотизму. Так створювалась ілюзія органічної єдності російської держа-

ви, приховувалась її імперська сутність. Ця точка зору надавала експансії московської держави на українські землі (і не лише на них) пристойного вигляду возз'єднання єдиного руського народу. Але при цьому вона дозволяла українцям і білорусам розпочати свою історію у кращому випадку лише після розгрому монголо-татар.

Ці, здавалося б на перший погляд, суто історичні проблеми, мали безпосередній вплив на літературні процеси. Зокрема, починаючи від загальновідомої праці М. Петрова “Очерки по истории украинской литературы” (1884 р.) і навіть до лекцій самого М. Зерова, що читались ним у Київському університеті вже на початку 20-х рр. ХХ століття, генеза української літератури бере свої витoki відповідно з XVI та XVII століть. Ось і виходило, ніби українська література не має не лише юності й дитинства, а й материнського лона. Елементарне ігнорування “особливого”, а точніше відсутність бажання його бачити, не дозволило визначити “загальне”.

Саме тому концепція “колиски” дає можливість говорити про тисячоліття російської держави, тисячоліття християнства в Росії, про “засновників російської держави й діячів російської культури Володимира Святителя чи Ярослава Мудрого”. Безперечно, вплив релігійної, культурної та політичної спадщини київських князів на формування російського етносу безсумнівний. Але ця обставина не може бути аргументом. Як справедливо зазначає автор підручника “Первісна історія України” Л.П. Залізник, якщо дотримуватися такої логіки, то французи повинні починати свою історію від Риму, адже його вплив на формування французького етносу є беззаперечним. Та й історію Англії ніхто не вважає першим етапом державності в США, як ніхто не вважає англійців “молодшими братами” американців.

У радянській історіографії концепція “колиски” утвердилась досить пізно: після Другої світової війни. До цього часу панівною була концепція академіка М. Покровського, яка практично збігалась з позицією іншого академіка – М. Грушевського. Згідно з їх поглядами, кожен із зазначених народів формувався під принципово різними

впливами. Праукраїнці Південної Русі формувались під грецько-візантійським впливом, прабілоруси – під балтським, а праросіяни під угро-фінськими. Історична школа М. Покровського не включала Київську Русь до російської історії, а починала її з Володимиро-Суздальського князівства [2].

Принципова переоцінка поглядів почалася лише після розгрому історичної школи М. Покровського у 1936 р. У 1948 р. в Ленінграді вийшла праця В. Мавродіна “Формирование русской нации”. У ній, зокрема, стверджувалось, що в результаті злиття в єдиний етнома-сив східнослов'янських племен в IX – XI століттях виник руський народ – предок російського, українського й білоруських народів. Ця точка зору суперечила не лише поглядам М. Грушевського, а й В. Ключевського, О. Шахматова, М. Покровського.

Позиція В. Мавродіна не отримала підтримки з боку учасників дискусії, що розпочалася в 1951 р. в Інституті історії АН СРСР. Її спростовували В. Зимін, В. Пашуто, Б. Рибаків, А. Сидоров, О. Санжаєв. Останній, зокрема, зазначав, що “у Київській Русі існувало три окремі східнослов'янські єдності, які в наступних століттях дали початок трьом слов'янським народностям: російській, українській і білоруській”. У заключному слові В. Мавродін визнав поспішність своїх висновків і обіцяв їх переглянути. Результати дискусії були опубліковані в №5 журналу “Вопросы истории” за 1951 р. Однак остаточну крапку в дискусії поставили тези ЦК КПРС до 300-річчя воз'єднання України з Росією. У них однозначно стверджувалось, що у IX – XI століттях у державі Русь склалась праруська народність із єдиною мовою, культурою, самосвідомістю й патріотизмом. Унаслідок татаро-монгольської навали ця єдність розпалась на українську, російську та білоруську народності (“Правда”, 10 січня 1954 р.) [3].

Припускаю, що серед присутніх у цій залі знайдеться певна кількість прихильників концепції “колиски”, тому переді мною стоїть досить складне завдання: похитнути цю святую віру в пра-

ведність “колиски”. Боюсь, що аргументи сучасної української історичної науки моїми можливими опонентами можуть розцінюватися як упереджені і виглядатимуть не дуже переконливо. Тому цілком виправданим буде аргументація російського історика В. Ключевського, оскільки його авторитет, як і вагомість його основної праці, сумнівів викликати не повинні. О. Мандельштам, наприклад, назвав його “добрим генієм, домашнім духом – покровителем російської культури, із яким не страшні ніякі біди, ніякі випробовування”. Саме тому “особливе” у розвитку культури російського й українського народів ми будемо визначати за В. Ключевським (ідея належить одеському вченому Є.М. Черноіваненку) [4].

Останній, зокрема, зазначав, що у нашому стереотипно-поверховому уявленні російська культура є культура Київської Русі, але розвинутіша, доповнена й досконаліша. Разом із тим, культура Московії лише віддалено нагадувала культуру давнього Києва. Чому так трапилось? Як утворилась ця розбіжність? У чому полягає те “особливе”, що викликає скільки суперечностей серед істориків, мовознавців, літературознавців?

Загальновідомо, що в XI ст. Київська Русь піддається набігам печенігів, боротьба з якими все більше обезкровлювала Русь. Продовження цієї боротьби в XII ст. призвело до руйнування господарства і спустошення Русі. На середину XII ст. вплив населення з цих територій набуває масового характеру. Остаточне спустошення Півдня припадає на 1239 – 1240 рр., тобто викликане воно було татаро-монгольським нашествям. В. Ключевський у зв'язку з цим зазначає: “... вплив населення з Подніпров'я йшов у двох напрямках, двома протилежними струменями. Один струмінь спрямовувався на захід, на Західний Буг, в область Верхнього Дністра і Верхньої Вісли, у глибину Галичини й Польщі... Другий струмінь колонізації із Подніпров'я – в протилежному напрямку Руської землі, на південний схід, за ріку Угру, в межиріччя Оки і Верхньої Волги” (Переклад автора) [5].

Як же склалась доля вигнанців із Подніпров'я? У В. Ключевського читаємо: “Із половини XIII століття по

сусідству з цією Руссю починає підніматись князівство Литовське. В XIII – XIV ст. литовські князі поступово підпорядковують собі роз'єднані і спустошені князівства Західної Русі. Ця Русь із своїми князями не чинила особливо завзятого опору Литві, яка звільняла її від татарської неволі. З тих пір починається могутній культурний і політичний вплив Західної Русі на Литву. Уже до кінця XIV ст. Литва, і за складом населення і за складом життя була більше руським, ніж литовським князівством” [6].

“У документах XIV ст. для Південно-Західної Русі з'являється назва Мала Росія. З XV ст. стає помітним повторне заселення Подніпров'я... Коли... стала заселятись дніпровська Україна, то з'ясувалось, що маса населення, що сюди прийшла, є суто руського походження. Звідси можна зробити висновок, що більшість колоністів, що приходили сюди з глибини Польщі, Галичини і Литви, були нащадками тієї Русі, яка пішла з Дніпра на захід у XII й XIII ст. і впродовж двох-трьох віків, проживаючи серед литви й поляків, зберегла свою народність” [7].

Отже, український етнос формується на основі колишнього населення Київської Русі, що пішов на захід і повернувся через 200 – 300 років на свою історичну батьківщину. Але повернувся він, збагатившись європейською цивілізацією. Ознакою “європейськості”, як відомо, є демократизм громадського життя. У зв'язку з цим, нагадує В. Ключевський, в українських землях утверджується Магдебурзьке право. Ознакою “європейськості” був і високий освітній рівень населення. Вихідці з України вчилися у знаменитій Сорбоні, в університетах Німеччини – Гейдельберзькому, Віттенберзькому, Лейпцігському. Училися українські студенти також в Італії – Падуї, Болоньї. Причому, не лише вчилися, а й викладали. У зв'язку з цим видатний російський учений І.М. Голєніщев-Кутузов писав: “Із кафедр Кракова й Болоньї, Падуї і Відня вихідці з українських степів коментували античних авторів. Гуманісти українського походження, котрі вважали себе русинами, розвивали свою діяльність у Польщі і на Заході” [8].

Свідченням високого рівня освіченості в Україні була діяль-

ність першого в східнослов'янських землях університету європейського зразка – Києво-Могилянської академії. Так українська культура, беручи свої початки в європейській за своїм характером культурі Київської Русі, і далі зберігає свій європейський характер. Так склалась доля вихідців із Подніпров'я.

Зовсім в іншому історико-культурному полі розвивались народності, що пішли на північний схід, які склали пізніше великоруську націю. В. Ключевський, зокрема, з цього приводу: “Великоруське плем'я вийшло не з розвитку старих обласних особливостей, а було справою нових різноманітних впливів, що почали діяти після цього розриву народності, притому в краї, що лежав поза межами старої, корінної Русі, і в XII столітті був скоріше інородницьким, ніж руським краєм. Умови, під дію яких колонізація ставила руських переселенців в області середньої Оки і Верхньої Волги, були двоякі: етнографічні, покликані до дії зустріччю руських переселенців з інородцями в межиріччі Оки – Волги, і географічні, в яких позначилась дія природи краю, де відбулася ця зустріч. Так в утворенні великоруського племені спільно діяли два фактори: племінне змішування й природа країни” [9].

Отже, за В. Ключевським виходить, що “великоруське плем'я” і його культура формувались не внаслідок розвитку киеворуського начала, а під вирішальним впливом традицій і культури корінних племен, які проживали тут і яких великороси асимілювали. За цих умов культура “великоруського племені” швидко втрачала киеворуські риси і набувала принципово нових. Свідчення цьому знаходимо у того ж таки В. Ключевського. Порівнюючи фонетику малоросійської й великоруської мов, дослідник приходиться до висновку, що “ця давня фонетика збереглась частково в наріччі малоросів...” [10]., тоді як “говори великоруського наріччя склались шляхом поступового псування первісного руського говору” [11], причому найзіпсованішим говором, на думку В.Ключевського, був московський.

Зазначені фактори позначились і на релігійності великоросів. Київська Русь прийняла християнство в X столітті. Для остаточного укорінення релігії потрібно не одне століття. Але вже сто років поспіль частина населення Подніпров'я рушила на християнський захід, а інша його частина на язичницький схід, релігійність племен якого знаходилась на ембріональному рівні. Чемерис і мордвин боготворив безпосередньо землю, камінь, воду, але символів вищих істот він у них ще не бачив. Відбулося змішування елементів християнства з первісним язичництвом. Отже, якщо стосовно південних теренів Київської Русі ми можемо говорити про послідовну християнізацію, то щодо великоросів правомірніше говорити про дехристиянізацію.

Нове природно-географічне середовище різко змінило і характер розселення. Якщо в Київській Русі головною пружиною народного господарства були міста, то в Північній Русі село на один-два двори переважало аж до кінця XVII ст. [12]. Це обмежувало людські контакти, розповсюдження християнства загалом, яке було носієм культури. Середньовічна культура заходу народжувалась під впливом двох факторів: міст і християнства. Слабкість християнства і нерозвиненість міст обмежували розвиток середньовічної культури Русі. Як відзначав В.Ключевський, “удільні князі північної Русі менш войовничі за своїх південноруських предків, але за своїми суспільними поняттями й образом дій вони у своїй більшості більше варвари, ніж ті” [13]. Московський князь Юрій, продовжує В. Ключевський, у 1303 р. убиває свого двоюрідного дядька Михайла Ярославовича. “І Русь, і Орда були приголомшені жорстокістю й підступністю Юрія Даниловича Московського, зазначає А. Панченко, за ярлик на велике княжіння згубив свого двоюрідного дядька Михайла Ярославовича Тверського. Церква віднесла Михайла до сонму святих мучеників, тим самим вона піддала Москву національній ганьбі” [14].

Таким чином, виділення В. Ключевським “особливого” в історико-культурному полі східних слов'ян дозволяє зробити висновок про загальне не в контексті єдиного схі-

днослов'янського простору, а в контексті формування трьох різних народів з їх мовою, культурою та традиціями.

Насамкінець принагідно зазначимо, що автор не ставив перед собою завдання спеціального дослідження проблеми. Більше того вона повною мірою “не вписується” в коло його наукових інтересів. Використавши загальновідомі, правда, дещо напівзабуті факти й події, автор мав на меті ще раз загострити увагу колег на нагальних і разом із тим спільних проблемах, які мають концептуальне значення для всіх гуманітарних наук і які тому слід розв'язувати спільно й історикам, і мовознавцям, і літературознавцям. Їх треба розв'язати, чітко визначившись із загальним, особливим і одиничним. Без цього ми будемо, як і раніше, перебувати у спільній методологічній “колисці” і всупереч здоровому глузду продовжимо плекання ілюзій про об'єктивність результатів наших наукових пошуків.

ПРИМІТКИ

1. В основу статті покладено виступ на підсумковій внутрішньо інститутській науковій конференції. Дана публікація спрямована на продовження консолідації зусиль істориків, літературознавців та мовознавців філологічного вузу в аспекті вироблення спільних наукових поглядів на історію формування українського народу та його культури, що має концептуальне значення для реалізації їх наукових інтересів у відповідному фаховому полі. 2. *Залізняк Л.Л.* Первісна історія України: Навч. посібник. – К., 1999. – С.192. 3. *Залізняк Л.Л.* – С.192.. 4. *Черноиваненко Е.М.* Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественного сознания в русской словесности XI – XX веков. – Одесса, 1997. 5. *Ключевский В.О.* Сочинения в 9-ти т. – К., 1987. – Т.І. – С. 286, 289. 6. *Ключевский В.О.* – Т.ІІ. – С.104. 7. *Ключевский В.О.* – Т.І. – С.288. 8. *Хижняк З.И.* Киево-Могилянская академия. – К., 1998. – С.15. 9. *Ключевский В.О.* – Т.І. – С.296. 10. *Ключевский В.О.* – Т.І. – С.300. 11. *Ключевский В.О.* – Т.І. – С.302. 12. *Ключевский В.О.* – Т.І. – С.311. 13. *Ключевский В.О.* – Т.І. – С.365. 14. Цит. за: Гумилев Л., Панченко А. Чтобы свеча не погасла. Диалог. – Л.: Сов. писатель, 1990. – С.4.

С Т А Т Т І

О.С. Киченкоканд. філол. наук, доцент
(Черкаси)

УДК 801.81

**МЕТОД І МАТЕРІАЛ:
СЕМІОТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ФОЛЬКЛОРУ
І ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ
МІФОПОЕТИЧНИХ ФОРМ**

Пропонована стаття виникла як спроба систематизації кількох питань методологічного спрямування, пов'язаних з вивченням системи міфо-фольклорних і фольклорно-літературних зв'язків. Аналіз культурної позиції фольклору, художня місія якого передбачає посередництво у структурі міфо-літературних взаємин, звернений до опису цілого комплексу паралельних творчих явищ у їх семантичному, структурному, семіотичному зрізах. Такий “комплексний” підхід закономірно вимагає і якоїсь “комплексної” методики вивчення типологічних властивостей міфо-фольклорно-літературної системи. Класичний порівняльний метод, як здається, повинен доповнюватися тут структуральним та поетологічним дискурсами, що описують механізм міфо-фольклорно-літературного текстотворення на рівні знакових елементів універсальної культурної міфологізованої мови. На такому “елементарному” рівні значною мірою проявляються семіотичні (моделювальні) одиниці художнього тексту, сигнали минулих фундаментальних творчих структур. Таким чином, аналітичний погляд на вивчення історичної системи повинен містити у собі цілісну сув'язь методологічних підходів: історико-генетичного, порівняльного, типологічного, функціонального, структурно-семіотичного. Першочергове завдання полягає у визначенні дієвості методу, спрямованого на певну конкретну сферу: у нашому випадку такою сферою є

жанрова (формотворча) система фольклору, трансформаційні функції якої одночасно пов'язані як з механізмами міфологічного текстотворення, так і з літературною ситуацією, де міфологічна система стає системою міфопоетичних форм. У результаті виходить, що розкриття діалектичного зв'язку вивчення історичної поетики фольклору з вивченням самої структури міфологічного культурного мислення, де вже закладені усі передумови поетики пізніх епох, складає досить важливу методологічну проблему фольклористики і літературознавства. Її актуальність значно посилюється при вивченні формотворчих функцій фольклору, художня місія якого полягає передусім у переробці та передачі міфологічних поетичних стереотипів у всі наступні культурні епохи.

З цієї точки зору зрозуміло, що фольклор є складною і багаторусною художньою системою. Він – винятково необхідний рівень еволюції словесно-поетичної культури. Проте акцентувати увагу тільки на трансляційній функції фольклору (в системі міф – образ – жанр) – це означає враховувати лише одну його культурну можливість. Тут важливо зазначити, що фольклор як трансформаційна система включений у систему мистецтва в цілому і знаходиться з нею в тісному нерозривному зв'язку. Отже, вивчення феноменальних рис і можливостей фольклору є, відповідно, вивченням загальних можливостей і закономірностей мистецтва. Під кутом зору теорії мистецтва присутність фольклору можна розглядати як прецедент постійної, безупинної художньо-творчої діяльності людини, навіть більше того – як нагальну потребу існування людства. Фольклор у його істотних внутрішніх законах існування – універсальний, як універсальне саме мистецтво.

Ю.М. Лотман у праці “Структура художнього тексту” небезпідставно міркував: “Зайнята виробництвом, боротьбою за збереження свого життя, майже завжди позбавлена найпотрібнішого, людина постійно знаходить час для художньої діяльності, відчуває її необхідність. На різних етапах історії періодично лунали голоси про непотрібність і навіть шкідливість мистецтва. Вони йшли і від ранньої середньовічної церкви, яка боролася з язичницьким фолькло-

ром, з традиціями античного мистецтва, і від іконоборців, які виступали проти церкви, і з низкою багатьох інших суспільних рухів різних епох. Проте всі перемоги в цій боротьбі виявились ілюзорними: мистецтво незмінно воскресало, переживаючи своїх гонителів. Ця незвичайна тривалість, якщо вдуматись в неї, здатна викликати здивування, оскільки наявні естетичні концепції по-різному пояснюють, в чому ж полягає необхідність мистецтва. ...Не будучи обов'язковим ні під кутом зору безпосередніх життєвих потреб, ні під кутом зору облігаторних суспільних зв'язків, мистецтво усією своєю історією доводить свою нагальну необхідність" [1]. Ці слова певною мірою можуть бути адресовані безпосередньо й фольклору. "Нагальну необхідність" фольклорного феномена важко переоцінити: з моменту його народження суттєво переорганізовується понятійна міфологічна картина світу, і на її основі починається процес безперервного творчого пізнання світу. Важливим результатом цього процесу можна вважати появу нових творчих форм і структур, у яких закріплюється традиція. Саме виникнення тривалої художньої форми надає фольклору самобутнього творчого вигляду серед інших форм мистецтва.

Вивчення та інтерпретація жанрової структури й художньої специфіки фольклору зумовлює вибір дослідницького наукового методу – *структурно-семіотичного*. Причому розглядати його треба не тільки в специфічно-галузевому (літературнознавчому) сенсі, але й у більш широкому значенні. Ідея структурно-семіотичних досліджень цілком відповідає тій нагальній потребі науки, про яку свого часу писав батько кібернетики Норберт Вінер: "Упродовж декількох століть наука, яка знаходилась в основному під впливом аристотелівського прагнення до класифікації, зневажала сучасне прагнення виявляти способи функціонування явищ" (цит. за: [2]). Структуралізм та семіотика, здається, суттєво виправили таке становище. Вивчення структурної функції культурних явищ і створення на цій основі функціональної поетики тексту виявились найбільш пріоритетним напрямком літературознавства та мистецтвоз-

навства ХХ століття. Відтак структуральна поетика стала невід'ємною частиною загальної функціональної поетики тексту.

Осягаючи структуру художнього твору, сучасне літературознавство, особливо після появи класичних досліджень М.М. Бахтіна, Р. Барта, Г. Грабовича, Ю.М. Лотмана, фактично розробляє дві різні наукові методики. З одного боку, художній текст розглядається як явище культури в контексті інших пам'яток суспільної думки (історіософії, філософії, релігії і т.ін.), з другого, – вивчається своєрідність його композиції, строфіка, ритміка, семантика поетичної рими тощо. У першому випадку літературознавець здебільшого виступає як історик і художній бік твору є для нього, без сумніву, хоч і важливим, але все ж таки супутнім явищем. У другому випадку безпосередньо досліджується те, *як зроблений мистецький текст*, у чому своєрідність його художності, що означає *власне форма художнього?* У працях деяких науковців обидва окреслені підходи можуть бути згармонізовані (згадаймо хоча б розвідки М.М. Бахтіна, Д.С. Лихачова, Д.І. Чижевського). Але найчастіше структуральне вивчення тексту передбачає свою специфічну методику й виробляє власний науковий апарат дослідження (праці Р. Барта, Ю. Крістевої, Ю.М. Лотмана, В.М. Топорова та ін.). Структуралізм, таким чином, певною мірою знімає роздвоєність літературознавчого підходу і, відштовхуючись від вивчення конкретних поетичних форм, розглядає мистецтво в широкому сенсі як специфічну форму суспільної свідомості. Точніше, структураліста цікавить, в які саме культурні форми виливається суспільна свідомість і який механізм взаємодії цих форм.

Структурний підхід ставить перед собою завдання зрозуміти внутрішню ідею художнього твору як єдність значущих формальних елементів. У цьому – чи не найприкметніша риса структуралізму, що відрізняє його від просто формального підходу до художнього тексту. Про це, до речі, неодноразово говорять самі структуралісти, підкреслюючи, що структуралізм як метод відмовляється від принципів механічного переліку художніх ознак тексту; його цікав-

лять ознаки як взаємозв'язок і система, що функціонує, структура, яка живе за своїми власними законами [3].

Дослідник-структураліст вважає за необхідне не перераховувати формальні прикмети, а вибудовувати на їх основі систему, модель зв'язків, яка співвідноситься з універсальними складними моделювальними системами: мовою, ритуалом, міфом тощо. Ця модель органічно включається в загальний культурний контекст, чіткіше окреслює його контур. Звідси впливає розуміння художньої структури як органічної єдності різнопланових елементів, які розміщені системно: більш складні культурні структури (причому, міф чи фольклор) розпадаються на власні семіотичні одиниці, а ці одиниці у свою чергу можуть розглядатися як самостійні структури, певні простіші моделі більш складних і розгалужених культурних структур. Найяскравішим прикладом такої моделі може виступати художній жанр. Отже, в основі структурального підходу до тексту, який розуміється зазвичай у широкому семіотичному сенсі, знаходиться принцип моделювання культури. Так виникає ідея аналізу художнього твору за рівнями, перш за все – діахронним (історичним) і синхронним (семіотичним). Вивчення синхронних культурних зрізів (скажімо, жанрів у їх завершеному художньому вигляді) якраз й уможливорює перехід від емпірики до поетичної структури.

Складнішим питанням є власне функціонування структурної системи. Художній твір – явище скомпліковане, його структура багатогранна і багатофакторна. Як бачимо, твір – це лише елемент комплексних культурних форм: історії, релігії, міфології, і так чи інакше він моделює й повторює їх загальні структурні властивості. Кожен елемент художнього твору імпліцитно несе в собі й нагадує риси загальних культурних елементів і моделювальних систем. У такий спосіб за текстом прочитується картина світу, фрагменти якої розкидані в самотутній структурі, свідомо чи несвідомо (найчастіше – несвідомо) виявляються в ній.

Отже, центр уваги структуралізму – функціональний аналіз художнього тексту, коли з нього не вириваються структурні одиниці, а, навпаки, виявляються і пов'язуються в

систему, що функціонує. Структуралізм вивчає правила поєднання самостійних структурних одиниць у комплексні значущі культурні одиниці. При цьому методика вивчення практично одна й та ж для всіх рівнів художнього твору, від найпростіших (скажімо, рими), до складніших (композиції) і збігається з методикою вивчення інших самостійних моделювальних систем (мови, міфу, живопису, театрального мистецтва тощо). Лише художні елементи і правила їх поєднання в різних випадках неоднакові.

Досліджуючи культурну функцію тексту, структуралізм водночас вивчає не лише його формальні сторони, а й зміст самого твору, змістові чинники, які формують структуру. Через зміст тексту прочитується зміст культури, її загальний контекст.

З точки зору фольклору як сукупності тривалих поетичних форм та прийомів надзвичайно важливим є те, що структурно-семіотичний підхід, з одного боку, націлений на побудову чинних культурних моделей (фольклорний жанр у цьому випадку може грати роль своєрідного еталона), а з іншого – спрямований на вивчення дії культурної системи в цілому. І тут структуралізм та семіотика виробили конкретний історико-генетичний підхід: культурна багаторівневність і багатоголосся вивчаються як наслідок діахронних процесів, що ведуть до встановлення принципів історичної поетики. Семіотична функція фольклору формується історично в ході становлення художніх форм і прийомів. З цього погляду спільниками структурно-семіотичного підходу можна вважати О.М. Веселовського, О.О. Потебню, М.М. Бахтіна, О.П. Скафтімова, В.Я. Проппа. Побудова системної історичної поетики на базі структурних даних була і досі лишається актуальним завданням фольклористики та літературознавства. Ось як про це писав ще О.М. Веселовський: *“Завдання історичної поетики* полягає у тому, щоб визначити закони поетичної творчості та відібрати критерій для оцінки її явищ із історичної еволюції поезії – замість панівних досі абстрактних визначень та однобоких умовних вироків. ... Чи дозволено у цій галузі поставити питання

про типові схеми, що зачіпають стани побутової дійсності, ...схеми, які передалися поколінням як готові формули, здатні оживлятися новим настроєм, стати символом, викликати новоутворення ?..” [4]. Видатний учений переконливо і стверджувально відповідає на поставлене запитання, не передбачаючи при цьому, що його гіпотеза стане згодом методологічною основою історико-генетичного та структурного вивчення художніх форм (праці В. Проппа, К. Леві-Строса, М. Гаспарова, Є. Мелетинського та ін.). Особливо прийнятним для схематизації та структурної систематизації виявився міфологічний, етнографічний і фольклорний матеріал.

Ідея діахронного історичного аналізу культурних явищ закономірно привела дослідників до вивчення міфу та міфології як системи фундаментальних образних уявлень про світ. Уже в науковій ідеології О.О. Потебні й О.М. Веселовського та їх послідовників міф почав інтерпретуватися як тривалий, діалектично розвинений поетичний концепт, що перебуває в постійному кореляційному зв'язку з народжуваними поетичними структурами: образом, мотивом, сюжетом, жанром. Унаслідок історичних взаємодій складається міфопоетика – сукупність художніх форм на основі ототожнень міфологічного характеру. Художній текст, особливо фольклорний, який увібрив у себе міфологічну семіотичну опозиційність та правила текстового розгортання, і художня творчість у цілому постають як багаторівневе, історичне утворення, де найбільш глибинні пласти пов'язані з метаісторичним міфологічним значенням (архетипами). Фольклорний текст, таким чином, не обмежується тільки тими значеннями, які вкладає в нього виконавець, а являє структурну єдність індивідуального та загального, суб'єктивного та об'єктивного, нового та архаїчного, актуального та традиційного [5].

Міфопоетика як постійна культурно-естетична актуалізація міфу й міфології стає найбільш пріоритетною та найбільш цікавою сферою фольклорних, літературних, культурологічних досліджень.

Як відомо, цінність та значимість будь-якого наукового методу визначається тим, на скільки художнє явище піддається його аналізу. З огляду на це, можна сказати, що фольклор являє собою винятковий семіотично організований матеріал. Загальні місця (*loci communes*), прийоми поетичної контамінації, клішування, тривалість (знаковість) поетичних формул та інші риси яскраво свідчать про семіотичну природу фольклору. Якщо стосовно літературної (індивідуально-авторської) творчості ще точаться дискусії, лунають заперечення, сумніви та застереження, то структурна організованість фольклору самоочевидна і не викликає ні в кого сумнівів. Утім помітити підпорядкованість фольклору знаковим законам – тільки половина справи. Друга половина полягає в роз'ясненні логіко-семіотичних і функціонально-семантичних конфігурацій фольклорних жанрів. Рівень взаєморозміщеності та взаємозалежності жанрів усередині фольклорної системи виявляється найбільш складним у семіотичному плані. Доводиться констатувати, що логіко-семіотична система фольклорних жанрів ще чекає свого докладного опису, хоча деякі кроки в цьому напрямку вже зроблені.

Тут варто сказати декілька слів про класичні дослідження Г.Л. Пермякова, який окреслив логіко-семіотичну структуру малих фольклорних форм і обґрунтував загально-теоретичну проблему клішування фольклорних жанрів [6]. По суті, спробу Г.Л. Пермякова можна вважати створенням єдиної наукової методики та метамови для дослідження і систематизації фольклорних жанрів. Ці спроби в певному сенсі аналогічні відповідним прагненням глосематиків у лінгвістиці. Спостереження Г.Л. Пермякова і починалися власне з лексико-граматичних зауважень. Йшлося про виключну смислову і структурну схожість різнотипних знаків усередині загальної культурно-семіотичної системи. Але якщо універсальні граматичні закономірності розглядаються глосематиками на матеріалі будь-якого тексту, то теорія кліше, навпаки, прагне до конкретизації певної культурно-текстової області. Фольклорний матеріал дає своєрідну “періодичну систему” змістових понять: логіко-семіотичні варіанти міфологічних повір'їв, обрядових текстів, прислів'їв, приказок, загадок тощо відбиваються в системі більш складних фольклорних одиниць, що будують-

ся за тими ж самими правилами. Отже, текстова область фольклору створює певну модель світу і певну модель культурної поведінки. Наявність кліше свідчить про єдність процесів моделювання, поведінки, світу, об'єктів [6]. Дослідження Г.Л. Пермякова переконливо доводять, що вивчення малих жанрів фольклору – це постійне відстеження двох перспектив – генетичної та типологічної (або відповідно культурно-історичної та структурно-морфологічної), в рамках яких і можлива спроба пояснення семіотики жанру як цілого. Перетинання цих перспектив якраз і створює сьогодні той своєрідний дослідницький континуум, в якому ведуться численні та різнопланові наукові пошуки [7]. Цілком природньо, що логіко-семіотичний підхід у вивченні жанру, обґрунтований Г.Л. Пермяковим, давно переступив межі малих фольклорних форм.

Знакова природа фольклору та фольклорного жанру спричинила відомий прецедент: власне структурно-логічне і семіотичне вивчення фольклору почалося ще задовго до наукової легалізації методу. До розряду класичних першоджерел структурної семіотики фольклору можна віднести “морфологічні” дослідження О.І. Никифорова та В.Я. Проппа [8], невелику, але вельми вагому статтю-відгук В.М. Перетца про книгу “Морфологія казки” [9], роботи К. Леві-Строса, А. Греймаса та ін. 1950-60-і роки виявилися, мабуть, найбільш плідними й відкрили нові перспективи структурної типології. Узагальнюючі праці Г.Л. Пермякова, Є.М. Мелетинського, результати відомої полеміки В.Я. Проппа з К. Леві-Стросом, здається, підвели ризику в обговоренні можливостей структурно-семіотичного вивчення фольклорного жанру. Ось чому закономірним є запитання: чи доцільно сьогодні звертатися до вже відомих методичних принципів і прийомів? Чи не вичерпала себе структурно-семіотична методика? Випадкова чи ні різнобічна й послідовна критика її?

Думається, що відповідь на ці запитання можлива в двох планах. По-перше, структурно-семіотичний метод фольклористики, як уже було зазначено, давно вийшов за межі вивчення структури окремих жанрів і перетворився

з прикладного (класифікаційного) в загально-теоретичний. Ставши класичними, казкові “формули” В.Я. Проппа або приказкові кліше Г.Л. Пермякова вже достатньо довго знаходяться в основі структурної теорії тексту взагалі. Звичною стала взаємодія синхронічних структурно-типологічних досліджень з історико-генетичними, якісно розширивши можливості використання та оцінки методу.

По-друге, метод як шлях наукового пізнання не можна вичерпати сукупністю чинних або відпрацьованих прийомів. Метод ширший за своїм значенням: він продуктивний до того часу, допоки дієві та плідні його конкретні результати. Відтак достатніх підстав для докору семіотиці немає. Адже саме завдяки їй сьогодні ми маємо чітке уявлення про фольклор як цілісну культурну структуру, яка знаходиться в генетичному зв'язку з іншими культурними структурами (міф, ритуал, література). Саме з позицій семіотики ми можемо розцінювати фольклор як структуру, інваріантну пізнішим мінливим культурним станам. Саме семіотичний ракурс (фольклор у структурному порівнянні з іншими культурними формами й варіантами) найбільш чітко визначає та конкретизує особливу трансформаційну культурну функцію фольклору. Одним словом, в дослідженні функціональної специфіки фольклору семіотичний метод виявляється найбільш вагомим та плідним. Шлях від семантики жанру до семіотичної функції фольклору як системи став реальним науковим результатом та перспективою подальшого вивчення уснопоетичної традиції.

Фольклор у його структурно-поетичній самобутності й протиставленні як раннім, так і пізнішим історико-культурним сферам – ось, на наш погляд, та важлива теоретична проблема, у вирішенні якої структурний, синтагматичний, семіотичний підходи ще можуть бути суттєвою підтримкою (див.: [10]). Але тут, звичайно, не слід заперечувати евристичного потенціалу методів, паралельних структурно-семіотичній школі, які можуть у достатній мірі розкрити функціонально-поетичну специфіку фольклору. Кожний метод зі своїх прагматичних позицій впроваджується у фольклорну ситуацію й, зрозуміло, розширює рамки наукової та естетичної оцінки фольклору. До структурно-семіотич-

ного методу варто підходити не стільки в аспекті його теоретичної оцінки, скільки суто практичної, тобто як до засобу доведення тези про те, що фольклор є моделлю міфологічної культурної ситуації, що фольклорна свідомість володіє породжувальною моделювальною енергією. Звідси зрозуміти феномен фольклору – значить зрозуміти закони та форми існування самої культури. Отже, з точки зору структурно-моделювальних якостей фольклору, головна історична проблема фольклористики визначається як проблема співвідношення міфу й жанру всередині фольклорної художньої структури. Фольклор розглядається як естетична культурна система, що трансформує міфологічну картину світу в міфопоетичну. При цьому процес трансформації видається процесом становлення й закріплення художніх, образних та жанрових форм. Саме трансформативністю визначається провідне культурне значення та культуротворча функція фольклору.

Усвідомлюючи фольклор як міфопоетичну художню структуру, під міфопоетикою розуміємо всю сукупність творчих форм, які знаходяться між міфологічним світоглядом і безпосереднім змістом уснопоетичного тексту. Таким чином, наявність системи міфологізованих фольклорних образів та жанрів логічно замикає культурний зв'язок “світогляд – форма – зміст” і надає фольклорній традиції змістової та естетичної завершеності. Природа внутрішнього підпорядкування світоглядних, формальних та змістових складових тексту надзвичайно цікава й у певній мірі універсальна. Теоретичні висновки, які стосуються міфопоетичного концепту, початковий прецедент якого створює уснопоетичне слово, можуть виходити далеко за рамки фольклору. Яскравим прикладом такого узагальнюючого підходу можуть слугувати сучасні наукові розвідки реконструкційного спрямування (праці В.М. Топорова, М.І. Толстого, О.М. Трубачова, З.М. Волоцької, Л.М. Виноградової), у яких фольклорна ситуація виступає зразком універсальної жанрово-текстової системи, а відправною точкою для реконструкції визначається уся цілісна текстова образно-сміс-

лова структура. Йдеться про те, що в ідеалі міфопоетичний фольклорний текст містить всю наскрізну парадигму міфологічних понять і смислів, утворюючи своєрідний словник, значення слів якого приховано в міфологічних мотивах та метафорах. Як наслідок, структурна семіотика описує метафору як єдність багатьох різних за структурою образів (скажімо, в жанрах загадки чи замовляння), а міфопоетичну модель світу в якості парадигми стійких і конкретно визначених космологічних лексем чи функцій. Їх творча варіативність і смислова амбівалентність дозволяють більш-менш вірогідно реконструювати коло предметно-признакових асоціацій, що властиві міфо-фольклорній моделі світу.

Знакові (моделювальні) властивості фольклорного жанру визначають також функціональні особливості й протилежної сфери – фольклорно-літературної, де носієм міфопоетичного концепту виступає індивідуально-авторська свідомість, яка прочитує міф крізь образно-жанрову картину фольклору. Так чи інакше, фольклорна традиція виступає важливою трансформаційною системою переорганізації міфологічної картини світу в міфопоетичну.

ПРИМІТКИ

1. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. – СПб., 1998. – С.14-15; 2. *Палиевский П.В.* Литература и теория. – М., 1978. – С.63; 3. *Лотман Ю.М.* О русской литературе. Статьи и исследования. – СПб., 1997. – С.759; 4. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. – М., 1989. – С.299; 300-301; 5. *Топорков А.Л.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века. – М., 1997. – С. 406; 6. *Пермяков Г.Л.* От поговорки до сказки (Заметки по общей теории клише). – М., 1970. – С.230; 7. *Киченко А.С.* Об изучении малых форм фольклора: от семантики к семиотике // Знак. Символ. Образ: Матеріали міжвузівського науково-практичного семінару з проблем сучасної семіотики. – Черкаси, 1999. – Вип.4. – С.106-110; 8. *Протт В.Я.* Морфология сказки. – М., 1969; 9. *Перетц В.Н.* Нова метода вивчати казки // Етнографічний вісник. – К., – 1930. – № 9. – С.187-195; 10. *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. – М., 1994.

*Л.В. Дереза**канд. філол. наук, доцент**(Полтава)***УДК 801.81****СПЕЦИФИКА ПОЭТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ
ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОЙ
ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ**

Одной из самых древних разновидностей сказочного эпоса являются волшебнo-фантастические сказки. Они отражают ранние ступени развития производства, ранних форм земледелия семейных отношений, форм мышления и т. д. Важной стороной специфики волшебнo-фантастической сказки является фантастика, или, иначе говоря, вера в чудодейственное. По меткому замечанию Э.В. Померанцевой, именно отсюда “своеобразная обрядность фантастической сказки, ее богатая словесная орнаментация” [1]. Образное представление о фантастическом менялось в процессе исторического развития народного сознания, вызывая изменения поэтической структуры и художественных средств волшебной сказки. Фантастические образы, в которых сначала отражались тайные силы природы, приобретают общественные атрибуты, появляются образы царя, короля, пана. Гиперболизм в изображении силы народного героя приобретает сатирическую направленность и становится своеобразным проявлением мечты о торжестве добра над вражескими силами.

Идейно-художественную целостность волшебной сказки формируют образные единицы разных уровней: художественные образы порождают типы героев, образные детали – тропы, структурные элементы – сюжет и композицию.

Изучая историю жанровой разновидности волшебной сказки, исследователи уделяют большое внимание ее композиции, закономерностям построения. В.Я. Пропп усматривал специфику сказки в повторяемости, типичной постоянности сказочного повествования и ее сюжетной структуры. Основная роль в построении сказочного произведения,

по мысли исследователя, принадлежит функциям персонажей. В.Я. Пропп доказал, что сюжетное разнообразие такого вида сказок имеет постоянную композицию и может быть сведено к единой формуле. “Определение фантастической сказки дается не через сюжеты, а через ее композицию – “стабильный фактор” [2]. Такое понимание композиции как важного элемента формы произведения, которое определяется его содержанием, открывает широкие перспективы изучения исторического развития волшебной сказки.

Волшебно-фантастические сказки восточнославянских народов ярко иллюстрируют мысль о том, что композиция имеет основное значение. Она является организующим, приводящим в систему жизненный материал фактором. Именно композиция раскрывает тему и идею произведения, связывает материал в завершенное целое. Понятно, что композиция не существует вне сюжета, так же как нераздельны содержание и форма в художественной литературе.

Композиция волшебно-фантастических сказок, сохраняя общефольклористические особенности, имеет свою жанровую специфику. Архитектонику волшебных сказок (внешнюю композиционную схему) вывел В.Я. Пропп в работе “Морфология сказки”. Ученый выделяет основные (“конструктивные, неизменные”) и не основные (“неконструктивные, переменные”) элементы композиции и выводит схему фантастической сказки, в которой воспроизводятся “конструктивные” элементы: “Случилась какая-то беда. К герою обращаются за помощью. Он идет на поиски. На пути героя встречается тот, кто его испытывает и награждает волшебным предметом. При помощи этого предмета герой находит объект своих поисков. Герой возвращается и вознаграждается ” [3]. Нарушение такой строгой последовательности, подчеркивает В.Я. Пропп, разрушает художественную ткань произведения [4]. Нетрудно убедиться, что большая часть традиционных славянских сказок укладывается именно в такую схему композиционного построения [См.: 5,6,7]. Однако стоит заметить, что конституирующим моментом повествования

в любой сказке является речевое испытание. Сказочное событие и изнутри, и снаружи есть тройное речевое испытание: троекратное (речевые формулы, загадки), трехмерное (на разных уровнях сказки: испытание самим сказыванием, длением повествования, испытание героев, испытание возможностей природы фантазии), тройственное (три брата, брата, три сестры, три года). Число же перестановок, вариантов трансформаций может быть бесконечно и носит второстепенный характер. Поэтому, хотя сюжет сказки абсолютно определен, целесообразнее говорить не о композиции ее, а о диспозиции – наборе варьируемых элементов. Собственно, список функций персонажей, о которых говорит В.Я.Пропп, и есть диспозиция сюжетных элементов, из которых состоит любая сказка.

Доминантой композиции волшебной сказки является сюжет. Специфическая особенность сюжета этой разновидности сказок – динамичность. А.Н. Веселовский утверждал, что каждый сюжет состоит из мотивов, которые являются частью целого [8]. В.Я. Пропп рассматривал отдельные элементы сюжета как функции действующих персонажей [9]. Часто сказочные эпизоды объединяются в сложные комбинации. Примером такой комбинации может служить экспозиция сказки. В.Я. Пропп называет ее “исходной позицией” [10]. В экспозиции обычно перечисляются члены семьи героя или будущий герой вводится путем простого наименования. “Хотя эта функция не является функцией, она все же выполняет роль важного морфологического элемента” [11].

Иной характер имеют единицы, связанные с действиями персонажей. Исследователи именуют их по-разному: “мотивы-действия” (Б. Путилов), “ходы” (В. Пропп), “эпизоды” (В. Аникин) и т.д. Такими основными эпизодами в украинской народной сказке “Иван – мужичий син” являются: а) поиски Иваном чудодейственного коня; б) бой Ивана с шести-, девятиголовой змеем, его победа; в) помощь волшебных помощников в расправе с сестрами змея, старой змеихой и царем Иродом и в освобождении девуш-

ки-красавицы; г) нарушение царем обещания, предостережение ему, женитьба Ивана на красавице. В русской народной сказке “Об Иване-царевиче, жар-птице и сером волке” можно выделить такие эпизоды а) царь дает задание трем сыновьям поймать вора, который крадет в саду золотые яблоки, задание выполняет младший сын; б) братья пускаются на поиски жар-птицы, с помощью серого волка младший брат добывает жар-птицу, златогривого коня и царь-девицу – прекрасную Елену; 3) братья убивают Ивана, забирают добытые ним сокровища и возвращаются в свое царство; г) серый волк оживляет Ивана-царевича, Иван возвращается домой; обман раскрывается; виновные наказываются; женитьба героя. В обеих сказках указаны динамичные сюжетные элементы, которые связаны с основными событиями произведения. Кроме них, в сказке могут быть и такие элементы, которые не имеют важного идейно-художественного значения, а выполняют роль промежуточных эпизодов.

Сюжетная схема сказок изменяется достаточно медленно. Исследования ученых свидетельствуют, что за последние десятилетия в сказочной традиции восточных славян новых сюжетов не обнаружено [12].

Важным признаком художественной специфики сказки является остроконфликтность сюжета. В каждой волшебной сказке исследователи выделяют главный конфликт, ликвидация которого путем подвига героя и делает сказку фантастической. Характер конфликта в разных пластах фантастической сказки разный: в самых древних – это борьба человека с внешними силами природы, позже – борьба героя за невесту; еще позднее в сказку проникают классовые мотивы, и конфликт строится на противопоставлении героя его классовым антагонистам [13].

Ведущая роль в волшебной сказке принадлежит главному герою. Он является носителем мировоззрения народа, его этико-эстетических представлений. Такими героями в украинском фольклоре можно считать Котигорошка, Ивана – мужичьего сына, Вернигору, в русском – Ивана-царевича, в беларусском – Гарыню. С образом

главного героя связаны все сюжетные элементы сказки. Именно в этом первостепенном значении главного героя и заключается главный художественный принцип волшебной сказки – закон “композиционной сердцевины” [14].

Начальная и конечная ситуации сказки противопоставлены друг другу. Применяя принцип семантических оппозиций, предложенный Е.М. Мелетинским и его коллегами, для характеристики сказочных героев можно использовать систему координат, которая образуется тремя базовыми оппозициями: высокий – низкий (по социальному происхождению), мужской – женский и молодой – взрослый [15]. Начальная ситуация сказки характеризуется тем, что положение героя определяется как соответствующее точке: низкий, мужской (для женской сказки - женский) и молодой. Конечная ситуация сказки является противоположной: герой приобретает высокое положение, он становится взрослым, то есть прошел обряд инициации и обрел семью. Каждая волшебная сказка с такой точки зрения может быть расчленена на ряд эпизодов, каждому из которых отвечает собственная система оппозиций.

Основным художественным принципом построения волшебной сказки является противопоставление (антитеза). Она носит многоплановый характер. Антитеза является и средством характеристики героя, поскольку в его отношениях с другими персонажами проявляются разные характеры, разные жизненные позиции. Антитетичность характерна и для отдельных мотивов сказки, в которых действия персонажей – это противопоставление добра и зла, трудолюбия и лени, верности и предательства и т.п. Сказочная антитеза часто употребляется и как стилистическое средство (“*ось вам казка, а мені бубликів в'язка*”), в пространственно-временных формах (“було – не було”, “*скоро сказка казывается, да не скоро дело делается*”), в языке персонажей (преимущественно в диалогах).

Не менее важное значение для волшебного-фантастических сказок имеет гипербола, наличие которой составляет существенную жанровую особенность. В.П. Аникин понимал гиперболу как эмоциональную передачу явлений, тесно

связанную с фантастикой “как нарочитым смещением реальных пропорций явлений, допущенных с целью изложения мысли и эмоционального состояния рассказчика” [16]. Гипербола присутствует уже в начале повествования, в экспозиции сказки, когда герой приобретает волшебных помощников или решает волшебные задачи. Фантастичность отдельных образов вполне совпадает с гиперболой (Иван-Побиван, Бух Копытович, Вернигора и др.). Часто гипербола соединяется с тропами, образуя гиперболические сравнения, метафоры (змей как огонь горит; собаки бѣжать – хмара-хмарою; собаки, имеющие несколько голов и т.п.).

Важную роль в волшебной сказке играют и другие стилистические средства, которые также имеют свою специфику. Так, эпитеты волшебной сказки не только характеризуют предмет, но и выполняют функцию его как волшебного: летящий корабль, молодильные яблоки, шапка-невидимка, сапоги-скороходы, скатерть-самобранка и т.п. Поэтичность сказке придают различные повторы, которые замедляют темп рассказа. Повторяя отдельные эпизоды, рассказчик акцентирует внимание слушателей на отдельных деталях, подчеркивая, таким образом, целостность произведения. Ретардация (замедление действия) – одно из самых древних средств достижения эстетического эффекта. Наиболее часто в сказках встречаются тройственные повторения (трихотомия) с ударением на третьем, последнем элементе (три брата, самый умный младший, три битвы – третья самая важная и т.д.).

Специфичность волшебных сказок ярко проявляется в художественных формулах. Они стереотипны не только в пределах одной национальности. Художественные формулы – это своеобразные сказочные штампы, которые применяются в фантастических сказках разных сюжетов. Среди них важными сюжетно-композиционными элементами являются пословицы, зачины, присловья, Начальные и конечные элементы являются не столько элементами сюжета, сколько средствами, с помощью которых повествованию придается сказочный характер. Краткое вступление к сказке (присказка) чаще всего не связано с сюжетом. При-

сказка обычно переносит слушателей в сказочный мир: *“А хто маю казку будзе слухаць, так саму собаць і куніца і прекрасная дзявіца, сто рублеу на свадзьбу, а пятдзсят на прагулянне”* [17]. Конечные присловья возвращают слушателей в реальный мир, отмежевывают сказку от реальной жизни. Чаще всего в восточнославянских сказках концовка – это намек на угощение: *“Ось тобі казка, а мені бубликів в'язка”*. Пословицы и присловья – не обязательные атрибуты сказки. Очень многие сказки начинаются и заканчиваются традиционно – зачином и концовкой, которые связаны с содержанием сказочного произведения. В зачине нередко сообщается о месте и времени действия: *“В тридев'ятому царстві, в тридесятому государстві, за царя Панька, як була земля тонка, живбув...”*. Концовка чаще всего сообщает о счастливом завершении приключений главного героя: *“Теперь живут-поживают, да добра наживают”*. Иногда зачин и концовка приобретают характер ритмизированной прозы, что способствует выразительности и эмоциональности сказки в целом.

К художественным формулам относятся также элементы, которые не имеют постоянного места в сказке, а разграничивают или связывают отдельные сюжетные “ходы” (*утро вечера мудренее, ни в сказке сказать ни пером описать, скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается*). Такие формулы иногда связаны с содержанием сказки, они вызывают интерес слушателей к отдельным эпизодам, а также способствуют лучшему запоминанию произведений.

Таким образом, восточнославянская волшебнo-фантастическая сказка тесно связана с народно-поэтическим творчеством и вместе с тем ей присущи такие художественные особенности, которые позволяют легко распознать ее среди других жанров. К таким особенностям относятся: специфические формы изложения материала, традиционные сюжеты и мотивы, характер конфликта, средства создания образов. Волшебнo-фантастические сказки, вместе с тем, воспринимаются как произведения широкого художественного обобщения, которые в специфической фор-

ме передают этико-эстетические представления народа и вселяют веру в торжество справедливости.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Померанцева Э.В. Русская народная сказка. – М., 1963. – С.65.
2. Пропп В.Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки // Пропп В.Я. Фольклор и действительность. – М., 1976. – С.137.
3. Пропп В.Я. Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М., 1998. – С.149.
4. Там же. С.29.
5. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки: В 3-х т. – М., 1957. – Т.2.
6. Українські народні казки. – К., 1985.
7. Чародзейные казки. – Мінск, 1973.
8. Веселовский А. Историческая поэтика. – М., 1989. – С.341.
9. Пропп В.Я. Морфология сказки... – С.29.
10. Там же, с.29.
11. Там же, с.38.
12. Померанцева Э.В. Судьбы русской сказки. – М., 1965. – С.133.
13. Аникин В.П. Русская народная сказка. – М., 1985. – С.139-142.
14. Никифоров А.И. К вопросу о мифологическом изучении народной сказки: Сборник статей. – М., 1928. – С.118.
15. Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.Н. Еще раз о проблеме структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам. V. – Тарту, 1971. – 114-115.
16. Аникин В.П. Русская народная сказка. – С.54.
17. Чародзейные казки. – С.123.

Е.Л. Лаврова

канд. филол. наук, доцент

(Горловка)

УДК 82-1.(09).+821.161.1

ИДЕЯ ПРЕОБРАЖЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ

А. Смит открывает свою книгу “Песнь пересмешника” цитатой о Серебряном веке, якобы целиком имеющем отражательный характер, из русского критика, жившего в эмиграции, В. Вейдле. Критик характеризует “сияние” серебряного века как отраженное сияние предшествующего золотого века. Критик видит в поэзии, “несмотря на внешнюю новизну”, подражание на-

слідую предыдущего столетия. Он уверяет, что серебряный век “не столько творил, сколько воскрешал и открывал” [1].

Однажды Цветаева написала о некультурном читателе, которого отличительной чертой является неразборчивость. Такой читатель, говоря “модернизм” мешает в кучу К. Бальмонта, А. Вертинского, Б. Пастернака, “не отличая ни постепенности, ни ценности, ни места, созданного и занимаемого поэтом и покрывая все это непонятным словом “декаденты” (“Поэт о критике”).

Сегодня появилась разновидность: некультурный писатель, который валит в одну кучу М. Цветаеву, Б. Пастернака, О. Мандельштама, А. Ахматову, А. Блока, и проч., и проч., не различая ни ценности, ни постепенности, ни места, занимаемого поэтом, ни того, что сами поэты думают о себе, и покрывая все это общим понятием – Серебряный век. Название это красиво звучит, но ничего не объясняет.

Может быть, для развития той мысли, которую делает основанием своей книги А. Смит, одной этой цитаты из В. Вейдле достаточно, но в целом смысл сказанного критиком может быть и оспорен, особенно в той части высказывания, где говорится об отсутствии в Серебряном веке собственного творческого импульса. Но это, как говорится, отдельный разговор, который сам по себе может составить целую книгу о Серебряном веке. Нас же интересует другая мысль. Из спорной по смыслу цитаты критика А. Смита выхватила важную для нее идею и сразу же после цитаты сделала вывод: “В огромной степени слова В. Вейдле можно непосредственно применить к творчеству Марины Цветаевой” [2].

Применить можно, но будет ли это применение истиной? Читатель взят, что называется, на абордаж. Не успел он еще обдумать и переварить высказывание критика и выдвинуть аргументы против него, как его - читателя - тут же ошарашивают еще более сногшибательным заявлением о творчестве Цветаевой. По А. Смиту, Цветаева, будучи поэтом Серебряного века, не столько творит, сколько подража-

ет, открывает и воскрешает. Такова неумолимая логика А. Смит. А поскольку в названии ее книги есть подзаголовок “Пушкин в творчестве Марины Цветаевой”, то логика такова – Цветаева подражала Пушкину. Хуже того, Цветаева Пушкина “передразнивала”. На это указывает название книги “Песнь пересмешника”.

Пока читатель еще не успел опомниться, А. Смит наносит ему последний и решительный удар, после которого сопротивление становится как бы бессмысленным: “её поэтический мир был сконцентрирован вокруг идеи отражения” [3].

Не слишком искушенный в науках и доверчивый читатель должен теперь почтительно внимать, что сообщает ему на 250 страницах автор об идее отражения в творчестве Цветаевой. Другими словами – о подражании Цветаевой Пушкину.

Но искушенный в науках и не слишком доверчивый читатель, знающий и любящий творчество Цветаевой, должен поостеречься верить тому, что написано А. Смит, ибо вряд ли можно всерьез воспринять следующий пассаж: “Её поэтический мир был сконцентрирован вокруг идеи отражения. Эта идея имела семантическую связь с христианским именем поэта – Марина. Её поэтическое “эго”, её лирическое “я” связаны с водной стихией (через образы моря) и тем самым создают превосходную предпосылку для ее техники отражения других”. Как видим, речь пошла уже о “технике отражения” не только Пушкина, но и других поэтов.

Будучи читателями серьезными, мы все-таки не отложим книгу А. Смит в сторону. Напротив, внимательно прочитаем в текст этой книги, потому что все, что написано о Цветаевой, должно быть рассмотрено и проанализировано на предмет отделения зерен от плевел. К тому же мы должны защитить интересы неискушенного читателя с тем, чтобы показать ему, где истина, а где её нет.

Начнем с того, что А. Смит в идею отражения вовсе не вкладывает тот смысл, какой вкладывает в нее любой литературовед или философ. А. Смит трактует это понятие совершенно плоско и прямолинейно, не замечая глубокие корни, уходящие в философию Платона и Аристотеля. Философский смысл понятия идеи отражения вооб-

ще не волнует А. Смит. Она не склонна обсуждать этот сложный вопрос, на который пытались ответить не одни только греческие философы, но и современные, включая, между прочим, К. Маркса и Ф. Ницше. Для А. Смит идея отражения выливается в формулу: имя = творчество. Какое имя, такое и творчество! Вот к чему сводится идея отражения, и никаких проблем!

Привязывание творческого метода к христианскому имени художника до такой степени смехотворно и антинаучно, хотя и модно сегодня, что вряд ли на это стоило бы обращать внимание, если бы не полная серьезность А. Смит. Приняв точку зрения автора обсуждаемой книги, мы вынуждены были бы заняться “исследованиями” подобного рода и искать взаимосвязь между всеми возможными христианскими именами и творчеством их носителей. По логике А. Смит, сколько имен, столько и творческих методов. Сославшись на смысл христианского имени Марина (морская) и “подкрепив” этот смысл цитатой из древнегреческих философов, превозносивших воду за такие свойства как отражательность и прозрачность, А. Смит предопределила характер творчества Цветаевой, который, как морская вода, отражает других поэтов. Что, кроме подражания, можно ожидать от поэта, носящего имя – Марина! Впрочем, если уж мы заговорили о смысле имени, то «морская» – это смысл, лежащий на поверхности, потому что есть другой – глубинный – символический смысл в этом имени, более важный: морская пена – Афродита – любовь – бессмертие. Кстати, я уже писала об этом в своей книге о Цветаевой в 1994 году [4].

Цветаева сама объясняла смысл своего имени в письме к Н. Вундерли-Фолькарт: “Знаете ли Вы, что Марина и Афродита – одно, я знала это всегда, теперь это знают ученые – Марина, морская” [5].

Цветаева, кстати, никогда не делала выводов, что имя предопределяет судьбу его носителя. Назвав сына Георгием, она разъясняла в письме к А. Тесковой, кто есть Георгий в православии. Святой Георгий становился покровителем мальчика, но это вовсе не значило, что мальчик непременно станет

землепашцем или воином (по логике А. Смит), или повторит путь святого Георгия.) Имя нередко становилось у Цветаевой символом, например, Елена или Ева. Имя могло стать архетипом, например, Орфей, но из этого вовсе не следовало, что всякая девочка по имени Елена повторит судьбу Елены Спартанской. Имя, конечно, важно, но это еще не всё.

Возвращаясь к послышке А. Смит о том, что “поэтическое “эго”, лирическое “я” Цветаевой связано с водной стихией через имя Марина, напомним, что Цветаева никогда не любила моря и не связывала себя с ним, о чем неоднократно сообщала в своих письмах разным адресатам. Так что, если поэтическое “эго” Цветаевой и было связано с какой-то стихией, то скорее уж со стихией воздуха (ВЕСЬ) и со стихией любви как основы стихии творчества. Что же касается ссылок А. Смит на известное стихотворение Цветаевой “Кто создан из камня...”, то в нём главным является слово пена (афрос – по-гречески), от него, по-видимому и происходит имя Афродита, рожденная, как известно, из пены морской, а точнее, из семени Урана, оскопленного Кроносом, Семя упало в море, взбив пену. Отсюда – Пеннорожденная.

А. Смит утверждает, что отблеск, зеркало, море, вода, серебристый цвет “являются наиболее распространенными в творчестве Цветаевой”. Эти образы встречаются не чаще, чем многие другие. Утверждение А. Смит не имеет под собою сколько-нибудь прочного фундамента в части хотя бы примитивного подсчета, а также это утверждение может быть истинным только для определенного периода творчества Цветаевой и никак не может быть распространенным на все её творчество.

Если сказать об имени и его носителе больше, то Цветаева утверждала, что нередко человек и его имя бывают разобщены в пространстве и времени. Человек и его имя не тождественны. Художник может взять псевдоним, что Цветаева не одобряла. Всё, что она писала, она подписывала своим именем, а не вымышленным, ибо считала, что несет ответственность за написанное. Человек может и должен получить только одно имя, отчество и фамилию, но это не значит, что его “я” тождественно его имени. “Имя

разграничивает, имя явно – не я”, писала Цветаева в очерке “Пленный дух”. Имя Цветаева понимает, прежде всего, как корни: преемственные, дочерние и сыновние, религиозно-церковные, кровные. Именно поэтому Цветаева была против литературных псевдонимов. Она считала, что принять псевдоним, т.е. фальшивое имя, значило отречься от всех корней. Псевдоним есть беспочвенность и безотчетность. Имя может оторваться от своего владельца, обрести независимое существование и гулять по свету. Это происходит довольно-таки часто, но особенно ярко видно тогда, когда владелец имени чем-либо прославился. В очерке “Наталья Гончарова” Цветаева пишет: “Гончарова со своим именем почти что незнакома. Живут врозь. Вернее, Гончарова работает, имя гуляет. Имя в заколоченных ящиках ездит за море <...> имя гремит на выставках и красуется на столбцах газет. Гончарова сидит (вернее, стоит) дома и работает”. Так что не имя определяет судьбу человека, а, напротив, человек определяет судьбу своего имени.

Если следовать логике А. Смит, то Наталья Гончарова – художница – должна была бы повторить судьбу своей тезки. Да ведь не повторила. Недаром Цветаева сопоставила судьбы двух женщин с одинаковыми именами и фамилиями, чьи судьбы были различны.

В самом начале А. Смит дает две ложные посылки, определяющие содержание книги, содержание неистинное и ненаучное. Обойдя молчанием проблему мимесиса, А. Смит подменяет ее явлением мимикрии, позаимствовав термин из биологии. Вся глубина творчества Цветаевой оказалась недоступной взгляду А. Смит, скользящему по поверхности явлений. Её взгляд схватывает и объявляет истинным то, что лежит на поверхности, скользит дальше, не заботясь о том, чтобы эти поверхностные впечатления привести в какую-либо систему. Хуже всего то, что на основе этих поверхностных впечатлений А. Смит делает глобальные обобщения.

Идея отражения, взятая во всей своей сложности и глубине, настолько чужда творческому методу Цветаевой,

что она сама неоднократно подчёркивала это. Игнорировать свидетельство самого поэта мы не вправе. Игнорировать то, что сам поэт думал о своем творчестве, значит игнорировать самую суть этого творчества и даже перечеркивать его. Что есть для Цветаевой отражение (мимесис)? Оно есть повторение. Как Цветаева относится к повторению в природе и искусстве видно из её статей: “Искусство при свете совести”, “Наталья Гончарова”, “Поэты с историей и поэты без истории”. Цветаева пишет: “Человек не может повторить себя. Повторять себя в словах невозможно, любая же, самая малая, перемена речи – уже не повторение, а преобразование, за которым стоит другая суть. Даже когда человек старается повторить собственную уже высказанную мысль, он всякий раз невольно делает это иначе, и стоит ему лишь чуть изменить её, как он говорит уже новое” (“Поэты с историей...”). Человек не может повторить себя не только в словах – ни в чём! Не исключение и живопись: “Повторить вещь невозможно” (“Наталья Гончарова”).

Отчего же невозможно повторение? Оттого, что повторение есть непосильная задача, отвечает Цветаева. “А непосильная потому, что обратная творческой” (“Наталья Гончарова”). Не ответ ли это!

Может быть, повторение есть в природе? Нет, отвечает Цветаева, в природе нет повторения, но есть возобновление: “Возобновление не есть повторение. Возобновление – в природе самих вещей, в основе самой природы. При возобновлении непрерывности развития данных форм деревьев ни один дуб не повторяет соседнего, а на одном и том же дубу ни один лист не повторяет другого. Возобновление в природе – это создание такого же, но не того же самого; подобного, но не тождественного; нового, но не старого; создание, но не повторение. Каждый новый лист есть очередная вариация на вечном стволе дуба. Возобновление в природе есть бесконечное варьирование одной темы. В природе нет повторения: оно вне природы и, значит, вне творчества” (“Поэты с историей...”).

Цветаева предполагает, что искусство есть ответвле-

ние природы, хотя в искусстве действуют свои законы. Но ни в природе, ни в искусстве нет повторения, как, впрочем, его нет и в жизни. Цветаева определяет повторение как “чисто механическое воспроизведение неизбежно чужого, хотя бы и своего собственного <...> Вещь можно создать только однажды” (“Поэты с историей...”).

Механическое воспроизведение и творчество две вещи несовместные. Теперь, когда мы знаем, что думала Цветаева о повторении (отражении) в природе и искусстве, можем ли мы принять как истинный постулат А. Смит о том, что поэтический мир Цветаевой “сконцентрирован вокруг идеи отражения”?! Цветаева полагала, что повторение бессмысленно: “Бессмысленно повторять (давать вторично) вещь ужу сущую. Описывать мост, на котором стоишь. Сам стань мостом, или пусть мост станет тобой, отождествись или отождестви. Всегда – иносказки. Сказать (дать вещь) – меньше всего её описывать” [7].

Цветаева была убеждена, что ни в природе, ни в искусстве идея отражения не присутствует как таковая. Отражать, значит, повторять, подражать. Сущности, говорит Цветаева, подражать нельзя. Все подражательные стихи мертвы. Подражание – разрушение и уничтожение вещи. Можно украсть из вещи тайну жизни и восстановить заново вещь, но жизни в ней не будет. Все эти высказывания Цветаевой о подражании, повторении, отражении перечеркивают идею книги А. Смит. Вряд ли мы можем допустить мысль, что А. Смит знает о Цветаевой больше, чем сама Цветаева знает о себе. Абсурдность такого допущения налицо. Желая сделать свою идею убедительной, А. Смит несколько раз упоминает о том, что отражение в зеркале или воде играет немаловажную роль в ряде стихотворений Цветаевой. С точки зрения А. Смит эти примеры доказывают зеркалоподобный или отражательный характер поэзии Цветаевой. При этом игнорируется утверждение Цветаевой: “Быть современным – творить свое время, а не отражать его. Да, **отражать его, но не как зеркало** (Выделено мною. – Е.Л.), а как щит” (“Поэты с историей...”).

А. Смит утверждает, что “именно Цветаева, а не Пуш-

кин в стихотворении “Встреча с Пушкиным” **исследует свое отражение в зеркале**” [8]. (Выделено мною. – Е.Л.)

Цветаева ничего не исследует в зеркале. Она перечисляет, что именно она любит в жизни. В этом перечне бегло упомянуто и то, что ей нравится свое отражение в зеркале. Цветаева любит себя в зеркале, но уж никак не исследует себя. Слово – любит – тоже не совсем точное. Просто это называется – бросить взгляд в зеркало. И не более того. Какой здоровой, красивой, молодой девушке не нравится свое отражение в зеркале! Делать из коротенькой фразы – “и свое отражение в зеркале” – целое исследование самой себя – странно. Цветаева нарциссизмом не страдала. Но еще более странным является глобальное обобщение, сделанное на основе этой фразы, будто Цветаева “положила в основу своей поэтической модели идею зеркальности и отражения” [9].

Однако для А. Смит здравый смысл и свидетельство самой Цветаевой как бы не существует. Автор одержима идеей зеркальности и отражения в творчестве Цветаевой и готова на все, чтобы доказать недоказуемое.

В тексте А. Смит неточности встречаются на каждом шагу. Возьмем, к примеру, страницу 25, которая “украшена” следующей фразой: “Перед нами разыгрывается встреча с тенью мертвого поэта” [10]. Некромантией Цветаева никогда не занималась и тень мертвого поэта не вызывала. От А. Смит ускользнули оттенки смысла русского текста стихотворения. Юная Цветаева поднимается по крутой дороге, ведущей на вершину Аю-Дага. Поднимается одна, без спутников. Цветаева воображает, что поднимается вместе с Пушкиным. Она вспомнила, что Пушкин был когда-то в этих местах и возможно поднимался по этой дороге:

*Я вспоминаю курчавого мага
Этих лирических мест.
Вижу его на дороге и в гроте...
Смуглую руку у лба...*

Внутренним взором видит, воображает, что видит. Но тень мертвеца перед Цветаевой не вставала. Это виде-

ние – мгновенно, и его прерывает скрипение и дребезжание арбы на повороте дороги:

*Точно стеклянная, на повороте
Продребезжала арба...*

Звук слишком резок, как железо по стеклу, и прерывает воображаемое явление Пушкина. В стихотворении даны как бы сразу два пласта: пласт реальности (гора – жара – дорога – арба – пыль – тяжелый подъем в гору – обрыв – с обрыва горы видно синее море – запах дыма) – и пласт воображаемой реальности, или, как теперь модно выражаться, виртуальной реальности.

Чтобы подчеркнуть, что вся картина встречи с Пушкиным есть лишь плод и игра ее воображения, Цветаева прибегает к модальной частице бы: “Ты знал бы”, “И прошел бы”, “Я говорила б, идя”, “Я бы уж не говорила”, “Я посмотрела бы вниз”, “Вы бы молчали”, “Вы помолчали бы оба”, “Мы рассмеялись бы и побежали”. Такое обилие частицы бы не могло не броситься в глаза А. Смит. Не бросилось! Легкое, милое, изящное стихотворение Цветаевой в изложении А. Смит становится триллером: тень мертвого поэта встает на пути юной девицы, беспечно поднимающейся в гору.

А. Смит ссылается на Пушкина, который, якобы использовал “миф о тени”, являющейся из страны мертвых, когда писал свое стихотворение “К Овидию”. Да ведь и Пушкин в этом стихотворении, обращаясь к Овидию, говорит:

*Ты живо впечатлел в моем воображенье
Пустыню мрачную, поэта заточенье...*

И далее следует описание, что же именно было запечатлено в воображении Пушкина, когда он представлял себе ссылку римского поэта, и воображал, пользуясь свидетельствами: (“Письма с Понта” и “Тристия”).

В середине довольно-таки длинного стихотворения Пушкин вновь напоминает читателю (или самому себе, если угодно), что все картины, витающие перед его мысленным взором, суть воображаемые картины:

*Здесь, оживив тобой мечты воображенья,
Я повторил твои, Овидий, песнопенья
И их печальные картины поверял...*

Так что Пушкину тень Овидия не являлась, как тень самого Пушкина не являлась Цветаевой. Но разыгравшееся воображение А. Смит не считается с реальностью. Она несколько путает поэтическое воображение, которому всё под силу, с театральными подмостками, где является тень отца Гамлета перед изумленными и испуганными стражниками.

А. Смит идет еще дальше и смело фантазирует: “Встреча с Пушкиным предполагает некую реинкарнацию души великого поэта” [11].

Уж лучше согласиться с С. Карлинским, отнесшим это стихотворение Цветаевой к образцам салонной поэзии, чем согласиться с нелепым и абсурдным высказыванием А. Смит.

Автор книги видит “мимикрию”, “пересмешничество” Цветаевой в том, что она якобы копирует “любовь Пушкина к мелочам” и романтизирует “тривиальности”. Перечень любимых вещей у Цветаевой сродни тому, что замечает взгляд Пушкина на “пространстве” его “Городка” [12].

Да где же это поклонение “тривиальным вещам”? Пушкин любовно перечисляет книги, стоящие на полке у него в комнате. Выказывает поклонение творчеству:

*Ах! счастлив, счастлив тот,
Кто лиру в дар от Феба
Во цвете дней возьмет*

Или старушку с ворохом сплетен и отставного майора, потчующего гостя воспоминаниями о битвах, имеет в виду А. Смит? Бог весть!

Стихотворение Пушкина “Городок” и стихотворение Цветаевой “Встреча с Пушкиным” можно сопоставить, но совсем на других основаниях, нежели на тех, что выдвинуты А. Смит. Говорить о похожести стихотворений потому только, что в стихотворении Пушкина “изредка телега скрипит по мостовой”, а у Цветаевой “точно стеклянная на повороте продребезжала арба”, по меньшей мере, наивно. И, в конце концов, А. Смит противоречит собственным утверждениям. У Пушкина:

*Три комнатки простые –
В них злата, бронзы нет,*

*И ткани выписные
Не кроют их паркет*

У Цветаевой, как выражается А. Смит, “более чарующий интерьер”. У Пушкина интерьер есть, но где же он у Цветаевой? Цветаева перечисляет все, что она вообще любит: комедиантов, тамбурин, свечи, флаконы, шубы, дворцы, парады, кареты... Можно представить в интерьере свечи и флаконы, но все остальное – уж никак! Интерьер это, по С. И. Ожегову, внутреннее помещение в здании [13].

А. Смит, упорно отказывающаяся Цветаевой в независимости и самостоятельности мышления, забывает, что молодая Цветаева в 10-е годы возвела в принцип не любовь к тривиальным мелочам, а любовь к жизни. Цветаеву пугало, что в мире все проходит, истребляется временем, и она жаждала зафиксировать, запечатлеть безвозвратно ускользающие мгновения жизни какими угодно способами, но, прежде всего, – словом. Цветаева предпослала своему сборнику стихотворений “Из двух книг” своеобразный литературный манифест, в котором утверждала право человека запечатлеть каждое мгновение своей жизни, ибо каждое мгновение есть ценность: “Пишите, пишите больше! Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох! Но не только жест – и форму руки, его кинувшей, не только вздох, и вырез губ, с которых он, легкий, слетел”.

Что для А. Смит тривиальность, то для молодой Цветаевой – непреходящая ценность, эстетическое и жизненное кредо. Немногие поэты в двадцать лет способны столь ясно изложить свою эстетическую программу, вполне самостоятельно продуманную. Немногие способны следовать собственной теории с упорством и последовательностью до тех пор, пока их взгляды радикально не переменятся. Цветаева смолоду знает, что она хочет от самой себя и от своей поэзии, ставит перед собою задачи и решает их. И все это совершенно самостоятельно, без советов и мэтров, или, как выражалась Цветаева, “без нянь, и без Вань”.

Увлечшись идеей пересмешичества, А. Смит заходит так далеко, что начинает приписывать Цветаевой стремление представить себя Пушкиным, а свою подругу С.

Парнок – Гончаровой: “Стихотворения цикла “Подруга” зачастую подчеркивают равнодушие Парнок: и её холодность, и пристрастие к мехам, и черты лица – все обличает в ней двойника Гончаровой”[14]

Прежде всего – о чертах лица: крутой высокий лоб, рыжие волосы, неяркие губы, тяжелые надбровные выступы, хрипловатый голос, бледное лицо, андрогинная внешность “не женщины, и не мальчика” – так описывает внешность С. Парнок Цветаева. Более того, Цветаева прямо писала, что ей нравится, что Парнок не красавица. Если судить по фотографиям, то видно, что Цветаева оценивала внешность подруги вполне трезво и объективно. И это двойник Гончаровой?! Гончаровой – писаной красавицы с внешностью Мадонны?! У Парнок действительно красивыми были руки, о чем Цветаева неоднократно упоминала. Но, право, этого слишком мало, чтобы прослыть красавицей. Между Гончаровой и Парнок во внешности сходства не было никакого.

Неясно, почему А. Смит приписывает Парнок холодность. Напротив, Цветаева говорит о её чрезмерной страстности:

*Я Вас люблю!
Как грозовая туча
Над Вами – грех -
За то, что Вы язвительны и жгучи
И лучше всех!*

“Жгучи”! Цветаева не устаёт живописать свою подругу: грешная, утомленная страстностью, вдохновенно соблазняющая, дерзкая, нежная, властная, ревнивая, с пламенным взглядом, с рыжими пламенными волосами. Где холодность? В оценках Цветаевой её нет. Единственная строка:

*И нежно в моей ладони
Помедлил осколок льда,*

означает только одно – волнение первой встречи, когда вся кровь прихлынула к сердцу, сделав холодными руки.

Что касается пристрастия к шелку и мехам, то здесь возразить нечего. Только кто же из женщин, в каком бы веке они ни жили, равнодушен к шелку и мехам! Цветае-

ва тоже любила их. Пристрастия к шелку и мехам мало для того, чтобы увидеть в Парнок двойника Гончаровой. Парнок по описаниям Цветаевой вся – огонь и чувственность. Ничего общего в облике и поведении Гончаровой и Парнок нет. Ссылка А. Смит на сильную связь между стихотворением “Счастье или грусть” и стихотворением “Подруга” есть плод разгулявшегося воображения автора. Так что все последующие отсылки к Байрону, октаве, и т. п. совершенно безосновательны.

Некоторые высказывания А. Смит вызывают недоумение. Например, А. Смит уверяет, что Цветаева желала быть лидером нового литературного направления, поэтому хотела “установить непосредственную связь с Пушкиным – отцом современной русской литературы, и ради этого она выдвигает на первый план у Пушкина черты, присущие её собственному стилю” [15].

Цветаева никогда не только не хотела становиться лидером нового литературного движения, но никогда не причисляла себя ни к какому старому. Она неоднократно заявляла, что стоит вне каких бы то ни было литературных движений. Цветаева вообще презирала стремление принадлежать группировкам, партиям, кружкам, направлениям, течениям, etc. Какие же свои собственные черты, по мнению А. Смит, выдвигает Цветаева на первый план у Пушкина? “Если сравнивать трактовку цветаевских тем с музыкой и, в частности, с оперой, то можно сказать, что она “поёт” Пушкина на чуть завышенной ноте” [16].

Другими словами, фальшивит. По мнению А. Смит, Цветаева придает поэзии Пушкина свойственную ей самой страстность, необузданность, огненность. Но разве Пушкин не принадлежал к натурам необузданно-страстным?! Достаточно прочесть воспоминания современников о молодом Пушкине, чтобы увидеть насколько права Цветаева. О Пушкине говорили “жаркая вспыльчивость”, “вспыльчив с гневом”, “вспыльчив до бешенства” [17].

Пламенность натуры поэта передавалась и его творениям.

Цветаева говорила и писала о себе, что она никогда не находилась ни под чьим влиянием: “Под влиянием Вяч. Иванова не была никогда – как, вообще ни под чьим.

Начала с писания, а не с чтения поэтов” [18].

Обоснованно ли называть Цветаеву “ученицей Брюсова” как это делает А. Смит? Есть ли основания говорить о влиянии на Цветаеву М. Волошина, А. Ахматовой, А. Блока как это делает А. Смит? Цветаева, надо полагать, лучше знала себя и истоки своего творчества.

Термин “мимикрия”, употребляемый А. Смит, кажется мне не только неуместным в филологическом тексте, но также и оскорбительным для памяти Цветаевой, принимаемая во внимание всю несправедливость его смысла применительно к её творчеству. А. Смит навязывает Цветаевой и её творчеству идеи отражения и “мимикрии”. То, что А. Смит называет “мимикрией” в современном литературоведении называется интертекстуальностью.

Интертекстуальность это свойство произведения ассоциироваться с другими произведениями. В результате такого ассоциирования может возникнуть новая воспроизводящая структура художественного целого, т.е. интертекст. Интересующихся этой проблемой можно отослать к трудам И. Арнольд, Ю. Кристевой, Ю. Лотмана. Интертекстуальность – явление широко распространенное в литературе. Без явления интертекстуальности литература вообще не обходится.

Цветаева не более других увлекается интертекстуальностью. Следы её видны в произведениях А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Блока, А. Ахматовой, не говоря уже о других поэтах.

Среди других мало-справедливых по отношению к Цветаевой высказываний А. Смит есть и такое: “Цветаева также имела собственную изощренную мифопоэтическую модель мира, согласно которой поэзия или музыка творят рай, куда поэты уходят после смерти <...> и присоединяются к теням умерших творцов”[19].

Цветаева часто упоминает об “ином мире”, но вряд ли это её собственная мифопоэтическая модель мира. “Иной мир” Цветаевой это христианская модель мира, вполне традиционная для православного человека.

Текст А. Смит “украшает” совершенно фантастическая по смыслу фраза: “Однако благодаря своему методу

отражения других, Цветаева описывает возвращение в “Элизиум поэтов” посредством перевоплощения, принятия физического облика другого человека. Так эссе “Мать и музыка” пронизано темой предопределенности её жизни из-за надежды её матери иметь сына – Александра” [20].

Очевидно следует понимать это так, что Цветаева это новое воплощение Пушкина? Хотелось бы знать, – какую религию исповедует А. Смит? Судя по вышеприведенному высказыванию – индуизм или буддизм. Потому что в устах христианки такая фраза вообще невозможна, немыслима. А если А. Смит не есть буддистка, то эта фраза – просто дань моде в устах атеистки, не слишком разборчивой в средствах.

А. Смит постоянно допускает вымысел в своем тексте, желая во что бы то ни стало укрепить и доказать свою теорию отражения и мимикрии, на которой якобы основывается творчество Цветаевой. А. Смит находит переклички между Пушкиным и Цветаевой там, где их нет. Так, сравнив стихотворение Цветаевой “Всё повторяю первый стих...” со стихотворением Пушкина “Чем чаще празднует Лицей...”, А. Смит пишет следующее: “Словно подчиняясь ритуалу, на этот раз она провозглашает себя седьмой – наготове к собственной смерти” [21].

Что стихотворения Пушкина и Цветаевой написаны по разным поводам, ясно и без доказательств. Пушкин потерял шестерых друзей и скорбит, что их нет вместе с ним в годовщину празднования Лицея. Стихотворение Цветаевой обращено к поэту А. Тарковскому, потерявшему шестерых родственников. Пушкин в своём стихотворении пишет:

*И мнится, очередь за мной,
Зовёт меня мой Дельвиг милый.*

Пушкин предчувствует, что умрёт седьмым. Цветаева в своём стихотворении, желая утешить и ободрить Тарковского в его горе, упрекает его в том, что он накрыл стол на шестерых, и не позвал её – седьмую. А.Смит немного просчиталась. Она пишет: “Даже последнее её стихотворение <...> перекликается с пушкинской метафоризацией чисел в стихах памяти его шестерых умерших друзей” [22].

Во-первых, неясно, что понимает под “пушкинской метафоризацией чисел” А. Смит? Умерло шесть друзей, и Пушкин в простоте душевной так и написал:

Шести друзей не узрим боле.

Во-вторых, у А. Тарковского умерло 5 (пять), а не шесть родственников. Цветаева в стихотворении их всех перечислила: два брата, жена, отец и мать. А. Тарковский сам – шестой. Так что числовой переключки с Пушкиным не получается. Как не получается и переключки в провозглашении себя седьмой, т.е. кандидатом в покойники. Напротив, провозглашая себя седьмой, Цветаева утверждает принцип жизни:

И гроба нет! Разлуки нет!

Стол расколдован, дом разбужен.

Как смерть – на свадебный обед,

Я – жизнь, пришедшая на ужин.

Седьмая – живая – к шестому – живому. Седьмая пришла утешить и сказать, что жизнь продолжается, несмотря ни на что.

Среди других неточностей, допускаемых А. Смит в тексте, есть следующая: “Внутренний портрет Гончаровой в жизни приоткрывается за счёт упоминания танца, в котором ей предстоит участвовать, – польки. Этот символ в очередной раз <...> свидетельствует об исключительно ординарном характере Гончаровой, гармонирующем, в глазах Цветаевой, с медлительностью чопорного, манерного танца” [23].

Этот символ свидетельствует в очередной раз об исключительно произвольном толковании не только произведений Цветаевой, но и терминов, используемых в тексте, А. Смит. Дело в том, что полька есть старинный чешский парный танец, исполняемый по кругу парами, весело и живо. Полька – танец быстрого движения. Полька не случайно выбрана Цветаевой в качестве символа внутреннего мира Гончаровой. Полька символизирует беспечность, легкость, беззаботность, бездумность, т. е. те черты характера, кои, по мнению Цветаевой, и отличали Н. Гончарову. Усмотрев в противоположении “медлительной и чопорной” польки и темпераментной мазурки противоположение Гончаровой и самой Цветаевой, уподоб-

лявшей свой нрав польскому народному танцу, А. Смит закрепляет ошибку: “Темпераментная мазурка близка к болеро и являет собою противоположность польке в поэтическом коде Цветаевой” [24].

В поэтическом коде Цветаевой полька, как мы выяснили, веселый, живой танец, а мазурка - стремительный, динамический и даже слегка воинственный танец, и вместе с тем изящный и лиричный. Информацию о характере танцев можно извлечь из любой музыкальной энциклопедии. Болеро и мазурка отстоят друг от друга также далеко по темпу, характеру, и ритму, как мазурка от польки. Все эти досадные промахи совершенно искажают под пером А. Смит и без того искажённый ложной посылкой теории отражения характера творчества Цветаевой.

“Доказав” вторичность поэтики Цветаевой, А. Смит лихо укладывает все творчество Цветаевой в Прокрустово ложе “небарочного” поэтического метода, допускающего “возможность имитации и воспроизведения поэтических систем и отдельных творений. Этому методу присуща ориентация не на оригинальность, а на подражание тому, что было создано прежде” [25].

Для подкрепления своего нового утверждения А. Смит выдергивает цитату из эссе Цветаевой “Наталья Гончарова” о сути человеческого творчества, об ударе вещи и ответном ударе художника. Цветаева говорит о вещи, а не о чужом творчестве, которое должен скопировать художник. А. Смит до этого дела нет. Нисколько не смущаясь, она заключает: “Аналогичный принцип применялся Цветаевой в отношении жизни и личности Пушкина” [26].

А. Смит выпускает из виду самое главное в рассуждениях Цветаевой: “Под кистью <...> новое, возникшее из моря и я”. Новая вещь! А не скопированная! Не отраженная! Не повторенная!

А. Смит продолжает удивлять искушенного читателя следующими заявлениями: “Цветаева вынашивала идею примирения двух России (прежней и новой), а также литературных и политических лагерей парижской эмиграции” [27].

Доказательств, конечно, не приведено, поскольку их попрос-

ту нет и быть не может. Надо совершенно не знать Цветаеву, чтобы написать такое. Идея, приписываемая А. Смит Цветаевой, настолько абсурдна, что и комментарий не требует.

Вернемся, однако, к важнейшему для нас вопросу. Какой же творческий метод является принципиально важным, когда мы говорим о Цветаевой? Если её творения созданы не на основе теории отражения, то на какой же основе? Цветаева сама сказала нам об этом. Она не раз повторяла, что не любит жизни как таковой. Жизнь в этом случае рассматривается как источник поэтического творчества: “Всё, что называют “жизнь” – только черновик, бумага с тьмой помарок, только затмение”, – пишет Цветаева [28].

Есть какой-то, на первый взгляд, парадокс в том, что жизнелюбивая, страстная Цветаева заявляет, что не любит жизнь. В жизни Цветаева не любила временного, суетного, преходящего, злободневного, сиюминутного, ей не нужно. Она не любила хаос жизни, отсутствие логики, стройности, и ясной гармонии в ней. Цветаева не любила низшего в жизни, предпочитая ему высшее. А примером высшего для Цветаевой было искусство, в совершенных формах которого были вечные ценности, логика, стройность и высший смысл. Высшего Цветаева требовала не только от искусства, но и от жизни, но жизненный опыт постоянно говорил ей, что высшее в жизни практически не достижимо. Цветаева пишет: “Я не люблю встреч в жизни: сшибаются лбом. Две стены. Так не проникнешь”. Подлинное общение, таким образом, в жизни не достижимо. Но Цветаева знает, как сделать эту встречу прекрасной, без конфликтов, без непонимания, без сшибания лбом – в мечтах. Следовательно, Цветаева в силах преобразить жизнь, сделать её совершенной. Бестолковая, хаотичная жизнь есть источник, питающий творчество. Но художник не должен бездумно отражать её, т.е. копировать такой, какая она есть, в своих творениях. И поскольку жизнь все-таки есть источник, то Цветаева говорит: “Я за жизнь, за то, что было” [29].

Дальше жизнь вступает в зависимость от художника. Если он отразит, копирует, повторит жизнь в своем произведении,

то художественного творения не получится, не состоится. Состоится скучный, нудный протокол. “Что было – жизнь, как было – автор. Я за этот союз”, – заключает Цветаева. В этом делании – “как было” – и заключается тайна преобразования того “что было”.

Художник выбирает из «что», т. е. из хаоса жизни то, что считает достойным запечатления и связывает в единое, стройное целое, расцветивая его игрой своего воображения. Игра воображения касается только «как», но не «что». Высказывание Цветаевой в письме к А. Тесковой так важно для понимания её творческого метода, что говорить после него о теории отражения просто нелепо: “Я не люблю жизни как таковой, для меня она начинает значить, т.е. обретать смысл и вес – только **преображенная** (т.е. в искусстве). <...> Мне вещь сама по себе не нужна” [30] (Выделено мною. – Е. Л.).

Цветаева, надо полагать, много размышляла об идеях отражения и преобразования в искусстве. Она хочет быть правильно понятой именно в этом вопросе. На протяжении всей своей жизни Цветаева то и дело возвращалась к нему. И неизменно подчеркивала, что преобразование совершенно необходимо в поэзии, но не столь необходимо в прозе, хотя сама в своей прозе придерживалась всё-таки метода преобразования: “Фактов я не трогаю никогда, я их только – толкую”, – пишет Цветаева. Толкование фактов и есть преобразование их.

А.И. Цветаева, прочитав очерки сестры, недоумевала, ибо по её мнению, в жизни всё происходило не так, как описывала М.И. Цветаева. К примеру, А. Коврайская (“Дом у старого Пимена”) была убита на улице, а не дома. Факта – была убита грабителями – Цветаева не тронула. Но как была убита Коврайская, описано Цветаевой совершенно иначе, с допущением вымысла.

Кстати, романов, где всё – вымысел, Цветаева не любила. Она любила живые факты, не выдуманные. Роман, где выдуманы факты и выдуманно как они имели место, казался ей слишком искусственным жанром. Предпочтение она оказывала жанру исторического романа.

Цветаева любила дневниковые записи. Она сама всю

жизнь вела дневники. Она любила читать дневники других писателей. К примеру, она очень ценила дневник братьев Гонкуров, ибо чувствовала его живым. Цветаева пишет В. Буниной: “Живое, записи по мне, тысячу раз ценнее художественного произведения, где всё переиначено, пригнано, неузнаваемо, искалечено (Поймите меня правильно: я сейчас говорю об использовании (гноусное слово – и дело!) живого” [31].

Преображать – одно, использовать – другое. Недаром Цветаева писала в основном очерки, где живые факты подавала, облеченными в художественно вымышленную форму. “Во мне вечно и страстно борются поэт и историк”, – признавалась Цветаева [32].

Она говорила, что любит легенду и ненавидит неточность.

Поэт историка неизменно в ней побеждал. Цветаева оправдывала Пушкина, когда и в нём поэт историка побеждал: “В “Капитанской дочке” Пушкин- историкограф побит Пушкиным-поэтом, и последнее слово о Пугачёве в нас всегда за поэтом. <...> Дав нам такого Пугачёва, чему же поддался сам Пушкин? Вышнему, что есть: поэту в себе. Непогрешимому чутью поэта на – пусть не бывшее, но могшее бы быть. Долженствовавшее бы быть. (По сему, что поэт есть творитель)”. (“Пушкин и Пугачев”).

Высшее дело поэта – факты преобразовать, пишет ли поэт стихи или прозу. Что означает глагол преобразовать? “Изменить образ, форму, вид чего-нибудь, сделать иным, лучшим” [33].

Принцип преобразования Цветаева распространяла не только на литературное творчество, но и на житетворчество. Почти все современники Цветаевой заметили за ней эту особенность. Если реальность Цветаевой не слишком нравилась, она её преобразовала, т. е. делала лучше, чем она была. Хорошо об этой особенности её характера сказал В. Сосинский: “Тронский, Штейгер, Иваск, Слоним, Резников, Гуль – всё это выдумка, придумано М. И., но придумано так талантливо, что заставило некоторых из них поверить, что романы были.<...> Она их передельвала, перекраивала, перекрашивала или просто выдумывала” [34].

вала. И их такими новорожденными изображала в своих дивных письмах. Боже! Какие все у неё красавцы, рыцари, боги, как умны, вдумчивы, романтичны, как ловко, подражая М.И., владеют эпистолярным пером, хотя никто из них, за редким исключением, не достоин был приблизиться к ней даже на пушечный выстрел” [34].

Вышеприведенных доказательств достаточно для того, чтобы опровергнуть главную мысль А. Смит, будто бы творчество Цветаевой “сконцентрировано вокруг идеи отражения”.

Я утверждаю, что Цветаевой присущ метод творческого преобразования. Нам следует больше доверять Цветаевой, чем давать волю своему воображению и вымыслам. Нет ничего более ошибочного, чем делать Цветаеву эпигоном Пушкина, или кого бы то ни было. Самобытный и неповторимый гений Цветаевой не только “позволяет ей претендовать на роль первого поэта России XX века”, как пишет А. Смит, но, несомненно, делает её первым поэтом России XX века. И если Цветаева и “повторяет” Пушкина, то только в одном: Пушкин был первым поэтом XIX века, а Цветаева – первый поэт XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Вейдле В. Три России // «Современные записки». - Париж. - 1937.- №65 (Цит. по книге: Анна Ахматова. Поэма без героя.- М., 1989.- С.90.); 2. Смит А. Песнь пересемешника: Пушкин в творчестве Марины Цветаевой (Далее в тексте- Смит А.).- М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1998.- с.7; 3. Смит А.- С.7; 4. Смит А.- С.7; 5. Лаврова Е.Л. Поэтическое мирозерцание М.И.- Цветаевой.- Горловка, 1994.- С.142-143; 6. Марина Цветаева. Собр. соч.: В 7-ми т.т.- Т.7 Письма (Далее в тексте- Цветаева М.). – М.: Эллис Лак, 1997.- С.359; 7. Марина Цветаева. Неизданное. Сводные тетради.- М.: Эллис Лак, 1997.- С.329; 8. Смит А.- С.36; 9. Смит А.- Там же; 10. Смит А.- С.25; 11. Смит А.- С.9; 12. Смит А.- С.13; 13. Ожегов С.И. Словарь русского языка (Далее в тексте- Ожегов С.И.).- М.: Сов. энциклопедия, 1973.- С.231; 14. Смит А.- С.17; 15. Смит А.- С.21; 16. Смит А.- Там же; 17. Жизнь Пушкина: Переписка. Воспоминания. Дневники: В 2-х т.т.- Т.1.- М.: Правда. 1986; 18. Цветаева М.- С.381; 19. Смит А.- С.22; 20. Смит А.- Там же; 21. Смит А.- Там же; 22. Смит А.- Там же;

23. Смит А.- С.37; 24. Смит А.- С. 38; 25. Смит А.- С.39; 26. Смит А.- Там же; 27. Смит А.- С.65; 28. Цветаева М.- С.564; 29. Цветаева М.- С.674; 30. Цветаева М.- С.344; 31. Цветаева М.- С.247; 32. Цветаева М. Неизданные письма.- Париж, 1972.- С.434; 33. Ожегов С.И.- С.536; 34. Сосинский В. Она была ни на кого не похожа // Воспоминания о Марине Цветаевой.- М.: Сов. писатель, 1992.- С.372.

Л.Н. Любимцева,
канд. филол. наук, доцент
(Горловка)

УДК 82-1.09+821.161.1

МИФОЛОГЕМА “ЛИК-ЛИЦО-ЛИЧИНА” В ТВОРЧЕСТВЕ М.А.ВОЛОШИНА

В начале XX в. в русской литературе под влиянием религиозно-мистической философии сложилась устойчивая система мифологем. Одной из самых распространенных мифологем христианской антропологии считается “лик-лицо-личина” – теология Троицы. Под “ликом” понимается уровень сакральной явленности Бога, Божьих вестников и высшая мера святости подвижников духа. Под “лицом” – дальнее свидетельство богоподобия человека. Под “личиной” — греховная маска существ дальнего мира, мимикрия Лица и форма лжи. Писатели-символисты уточнили персоналистские элементы триады. Сильное впечатление на современников произвела статья Вяч. Иванова “Лик и личины России”, опубликованная в 1918 году. Кризис личности русский духовный ренессанс преодолевал через философию Лица и Маски. Кроме того, в конце XIX в. во Франции пользовалась успехом “Книга масок” Реми де Гурмона и книга П. Сизерана “Маски и лица Флоренции...” Второе издание вышло в 1914 г. в Париже.

Лик подвергается описанию в терминах теории мифа (А.Лосев), писатели-символисты уточняют персоналистские элементы триады (Ф. Сологуб, В. Брюсов, Вяч. Иванов). Особую популярность элементы триады снискали в

мемуарной и публицистической литературе (М. Волошин, Е. Замятин, З. Гиппиус).

Триада была детально разработана русскими философами, в частности Н. Бердяевым и П. Флоренским, оказавшими особое влияние на русский символизм. Н. Бердяев полагал, что революционная эпоха создала новый антропологический тип – полулюдей с искаженными от злобы лицами.

С П. Флоренским “конкретная метафизика” Лица вернулась на отечественную почву обогащенной неоплатоническими интуициями. “Абсолютным Лицом”, “Ликом ликов” философ считал Христа. Формула облечения Бога в естество человека у П. Флоренского раздвоена на “образ Божий” (Лицо, правда Божья, онтологический дар) и “подобие Божье” (Лик, правда смысла, правда ипостаси, возможность): “Лицо, т.е. ипостасный “смысл”, разум, ум ... полагают меру безликой мощи человеческого естества, ибо деятельность лица – именно в “мерности”. Лицо (явление, сырая натура, эмпирия) противопостоит Лику (сущности, первообразу, эйдосу)” [1].

В творчестве поэта начала XX века М.А. Волошина мифологема “лик-лицо-маска” нашла реализацию не только в ряде литературно-критических статей, но и в поэтическом стихотворном творчестве. Как известно, мировоззрение поэта сформировали культуры двух стран – России и Франции. Его собственные размышления возникли под воздействием трудов Реми де Гурмона, П. Сизерана, П. Флоренского, Н. Бердяева и Вяч. Иванова. С точки зрения М. Волошина, лик – это форма по отношению к внутренней сущности, синтетический образ, в котором духовные особенности выступают в материальных проявлениях. Именно так М. Волошин озаглавит книгу статей о различных видах искусства – “Лики творчества” (1914). Сюда вошли статьи об архитектуре, литературе, театре, скульптуре, танце. В черновиковых записях каждый подраздел книги имел подзаголовок: “Лики театра”, “Лики поэтов”, “Лики искусства”.

“Лик” противопоставлен “лицу” и “маске” как внешнее внутреннему, как материальное – духовному: “Мудр

всей земной мудростью только тот, кто от духа приходит к лику, кто, познав в себе свою бессмертную душу, поймет, что только в преходящем лике жива она, что только ликом утверждается дух в мироздании” [2]. Эту запись поэт сделал в одной из тетрадей приблизительно в 1909 г.

Целью искусства является постижение через лик. К лику оно стремится. К лику стремится красота. Во всех исканиях безобразного надо склониться перед формой. Ликом познается безликое. Все ищет себе лика, и безобразный мир стучится в душу художника, чтобы через него найти себе свое воплощение.

Божественные проявления сущности можно наблюдать в концентрированном виде в отдельные мгновения истории развития искусств: в выдающихся архитектурных памятниках, в картинах, в литературных произведениях, в театре. Из всего многообразия М. Волошин выбирает искусство Франции и России. Книга “Лики творчества” состоит из четырех томов. Первый исследует организм искусства в целом. Второй посвящен живописи, художественным параллелям во французском и русском живописном искусстве. Третий – театру и танцу. Четвертый – поэтическому творчеству современников.

Особое внимание в книге уделяется импрессионизму в живописи, как искусству мгновения. Но именно оно связывает время и пространство. Сознание человеку дается только в пределах мгновения. Высоко оценивая итоги импрессионизма, М. Волошин подчеркивал: “Импрессионизм не временное течение, а вечная основа искусства” [3].

Творческий акт, по Волошину, есть “нисхождение духа в материю”. Сущностью поэзии, как одного из видов искусства, является передача переживания, фиксация чувства во мгновении. В статье о Поле Клоделе поэт определяет назначение поэта как умение запечатлеть “лик во мгновении”. Будучи сказанным, лик находит материальное воплощение. Средством овеществления служит слово. Получив название, лик преодолевает мгновение и обретает вечность, бессмертие.

*Я стремился чертой и символом
Закрепить преходящий миг.
Но мгновенно плененный лик
Угасает, чтоб вспыхнуть новым.*

“Блуждания” 1915 [4].

В процессе творчества человек способен приблизиться к вечности: “Человек, поднявшийся в самосознании до творчества, воплотивший себя в ярком художественном образе, может сохранить, спасти свой лик для других поколений, запечатлеть его в зеркале их понимания. Человек – та мгновенная точка, через которую одна вечность перетекает в другую, мгновение становится вечностью и вечность мгновением” [5].

Поэт стремился уловить сущность каждого явления действительности, увидеть “лик” каждого человека. М. Волошин полагал, что духовные особенности выступают во внешних проявлениях: во внешности, в повадках, в событиях жизни. В “Ответе Валерию Брюсову” (г. “Русь”, 4.1.1908) он отмечал, что “читает душу” поэта не только “по изгибам его ритмов, по интонации его стиха, по подбору его рифм”, но и по тому, “как” сидит на нем платье, как застегивает он сюртук, каким жестом он скрещивает руки и поднимает голову” [6].

Самой чувствительной, утонченной и культурной частью человеческого тела поэт считал лицо. Лицо – это индивидуальное, неповторимое. Лицо – это зеркальное отражение духа. У человека может “быть больше или меньше лица, и все пережитое кладет на него свои черты”. В ряду “лик-лицо-личина” М. Волошин выделял еще один компонент – маска. Маска является важной ступенью в культуре личности. Осознание собственной индивидуальности приводит к желанию скрыть лицо. Так создается маска – условная ложь. Маска как “духовная одежда лица”, его средство самозащиты. Как только в человеке возникает “сложная духовная жизнь, лицо должно выучиться лгать, иначе существование станет нестерпимо, и физическое лицо тогда начинает постепенно перерабатываться, мужать и слагаться в то, что мы обычно называем лицом” [7].

Маска стала навязчивой темой быта и литературы авангарда. Ее определяют по-разному: как творческий акт (А. Белый), как предмет эстетической игры (Вяч. Иванов), или как средство самозащиты лица (М. Волошин).

От необходимости существования масок М. Волошин приходит к парадоксальному выводу о естественности наготы. Высоко оценивая культуру Древней Греции, поэт полагал, что культ наготы там возник тремя путями: танцем, физическими упражнениями и народными играми. В этом случае “тело становится Лицом”, “зеркалом его духа” [8]. Стыд наготы ложен, он исчезнет по мере возникновения “маски тела”. И тогда материальная одежда “будет заменяться одеждой духовной” [8]. Волошинскую проповедь наготы (“оргийной радости освобожденного и ликующего тела”) можно трактовать как “протест язычества, брошенный в лицо лицемерному и развратному мещанству” [9].

Некоторые из парадоксов поэта переходили в область серьезного, становились убеждениями: маска срасталась с лицом. Нередко лик не эксплицируется полностью. Задачей поэта в этом случае становится следить за отражениями божественного лика в явлениях реальности – обликами. Четырнадцать стихотворений вошли в одноименный цикл – “Облики”. Четыре из них имеют точных адресатов: Р.М. Хин, В. Ропшина (псевдоним Б.В. Савинкова), К. Бальмонта, Т.Г. Трапезникова. Рисуя поэтические портреты, он обращается к аллюзиям из области живописи, к работам, созданным Тьеполо и Джорджоне, Содома (псевдоним Джованни Антонио Бацци), Леонардо да Винчи, Монтичелли, Антуана Ватто, Николо Пуссена:

*Твой утомленный лик
Сияет один на фоне Ренессанса,
На дымном золоте испанских майолик,
На синей зелени персидского фаянса...*

“Облики”, 1913 [10]

Одновременно поэт пытался разобраться в себе, уловить собственный “лик”. Одно из произведений цикла М. Волошин посвящает себе:

*Я узнаю себя в чертах
Отриколийского кумира*

*По тайне благодного мира
На этих мраморных устах.*

“Облики”, 1913 [11]

Как вспоминал А.Н. Бенуа, “на самом деле его вид хоть и не был лишен известной красоты, все же невольно производил впечатление какой-то неудачи, вернее “не полной удачи”. Маска греческого божества, во всяком случае, не пристала, да это только и была маска, а не настоящее лицо”[12].

С игрой и маской тесно соприкасается театральное искусство, которое столь же привлекательно для М. Волошина, как живопись, литература и танец. Маска обычно проявляется в “убранстве лица”: в мимике, в языке, в жестах, манере поведения. Зачастую они создаются под влиянием моды и театра.

Книга “Лики творчества” открывается статьями, посвященными искусству Франции. Из всех поэтов М. Волошин выше всего оценивает творчество Анри де Ренье. Это поэт рафаэлевского типа, пушкинского. Его поэзия соединяет достижения Парнаса и символизма. Именно такие поэты, как считает М. Волошин, являются “творческим средоточием новых завоеваний своего времени” и воплощением “идеального лика своей расы”.

Продолжая искать “лик” каждого, поэт создает ряд портретных зарисовок современников. Это становится одной из глав книги “Лики творчества”. М. Волошин метко характеризует С. Городецкого – “молодой фавн, прибежавший из скифских лесов”, его внутренний мир, заполненный стихийной чувственностью. Именно М. Волошин уловил черты “лика” молодого поэта, обратив впервые внимание критиков на языческую природу его поэзии.

Поэтический портрет Кузмина не совпадает с реальным обликом. М. Волошин мифологизирует действительность, сравнивая поэта с античным Мелеагром.

Ф. Сологуб и Л. Андреев, В. Брюсов и Э. Верхарн, А. Блок и А. Ремизов. Черубина де Габриак и И. Анненский, И. Бунин и Л. Толстой, — все они представлены М. Волошиным как личности со своим своеобразным внутренним содержанием и внешним обликом. Он всегда стремился най-

ти в каждом художнике, поэте и писателе “центр духовной личности”, его доминанту – лик. Но М. Волошин стремился исследовать лики не только поэтов и художников, но и лики их героев и художественных произведений.

Памятник – один из символов человеческого лица, его жизни и исторического значения. Земной лик художника воплощается в скульптуре.

Внешней, негативной формой сущности поэт считает личину. Так М. Волошин называет цикл стихотворений, написанный в период с 1917 по 1919 годы. Личина фальшива. Революция породила злобу. Большинство людей в эти переломные моменты истории утрачивают лицо, которое подменяется личиной. Трагедия утраченного лица – основная идея цикла “Личины”. Красногвардеец – образец разложения старой армии, пример беспринципности, мародерства и краснобайства. Матрос – подобие красногвардейца, бандит и пьяница. Большевик – “зверем зверь”. Буржуй – обобщенный образ, наскоро слепленный для революции, озлобленный и жадный трус, жестокий и беспощадный от собственной ненависти. Спекулянт – тот, кто “жонглирует то совестью, то ситцем, то спичками, то родиной, то мылом”, обладающий уникальной способностью мимикрировать.

*В два года распродать империю,
Замызгать, заплевать, загадить, опозорить,
Кишет как червь в ее разверстом теле,
И расползтись, оставив в поле кости
Сухие, мертвые, ошмыганные ветром.*

“Личины”, 1919 [13].

Вслед за Н. Бердяевым, М. Волошин рисует в стихотворной форме новый антропологический тип, рожденный революцией.

Лик – некий синтетический образ явления или творческого человека, в котором его духовные особенности выступают в материальных внешних проявлениях: в его облиции, в событиях его жизни, в судьбе и творчестве. М. Волошин расширил понятие, распространив его на народ и на землю. В определении исторического пейзажа поэт отме-

чал: “Лицо земли складывается геологически, так же, как человеческое лицо – анатомически, и точно также определяется морщинами, шрамами и ранами, оставленными на нем стихиями и людьми: знаками мгновений. В этом – смысл Исторического Пейзажа. ... Чтобы дать почувствовать лик земли во всей его сложной жизни...художник должен перестрадать ту землю, которую пишет. Он должен пережить историю каждой ее долины, каждого холма, каждого залива. Опыт сердца, исходившего тоской в ее сумерках, и опыт ступней, касавшихся всех ее тропинок, ему дают не меньше, чем впечатления глаза” [14]. Одним из выражений “лика земли” для М. Волошина были пустынные побережья восточного Крыма, его Киммерии.

Лик обретается через страдания. Божественная сущность отражается исключительно в тех явлениях, которые испытали ряд мучений, прошли крестный путь. В 1904 г. в письмах к М.В. Сабашниковой Волошин утверждал: “В лице сосредоточено все, что есть горького: все страдание, весь перегой жизни” [15]. Скорбная земля Киммерии, хранящая в своих недрах исторические свидетельства событий, происходивших здесь в разное время, пережила много тягот:

*Моя земля хранит покой,
Как лик иконы изможденной.
Здесь каждый след сожжен тоской,
Здесь каждый холм – порыв стесненный.*

“Моя земля хранит покой...”, 1910;
цикл “Киммерийская весна” [16].

*О, мать-невольница! На грудь твоей пустыни
Склоняюсь я в полночной тишине...
И горький дым костра, и горький дух полыни,
И горечь волн – останутся во мне.*

“Полынь”, 1906;

цикл “Киммерийские сумерки” [17].

Особая роль выпадает на долю России. У нее особая миссия – находится на пересечении Запада и Востока и спасать и тот и другой от нашествий и революций. Поэт испытывает боль, пережитую его землей, родиной:

*Люблю тебя в лике рабьем
Когда в тишине полей
Причитаешь голосом бабьим
Над трупами сыновей.*

“Неопалимая купина”, “Россия”, 1915 [18].

Таким образом, М. Волошин обращался к традиционной для литературы “серебряного века” мифологеме “лик-лицо-личина”, добавив в эту триаду еще одно звено – “лик-лицо-маска-личина”. Творчески переработав и переосмыслив философские и литературно-критические работы, в которых обсуждалась проблемы, связанные с существованием этой триады, поэт не только создал ряд оригинальных работ по этому вопросу, но и реализовал элементы цепочки “лик-лицо-маска-личина” в художественной практике. Эта мифологема стала одной из центральных в его поэтическом творчестве.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.1. – СПб: Университетская книга; ООО “Алетейя”, 1998. – С.403; 2. *Волошин М.А.* Стихотворения. – М.: Книга, 1989. – С.70; 3. *Волошин М.А.* Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – С.221 (далее в тексте – Лики); 4. *Волошин М.А.* Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. – М.: Правда, 1991. – С.60 (далее в тексте – Статьи); 5. Лики. – С.400; 6. Там же. – С.435; 7. Там же. – С.403; 8. Там же. – С.404; 9. Статьи. – С.9; 10. Там же. – С.10; 11. Там же. – С.78; 12. Там же. – С.10; 13. Там же. – С.164; 14. Лики. – С.312; 15. Там же. – С.595; 16. Статьи. – С.64; 17. Там же. – С.43; 18. Там же. — С.96.

Н.В. Кораблева
канд. філол. наук, доцент
(Горловка)

УДК 82'06

ТУРГЕНЕВСКИЙ ТЕКСТ В РОМАНЕ А. БИТОВА “ПУШКИНСКИЙ ДОМ”

Интертекстуальность, являясь онтологическим свойством любого литературного явления, в произведениях постмодернистского типа превращается в конструктивный принцип всего художественного целого.

В романе А. Битова “Пушкинский дом” интертекстуальность является художественной доминантой, предметом авторефлексии и проявляется на всех уровнях произведения. Уже названия трех основных разделов романа должны вызвать у читателя несомненные литературные реминисценции:

раздел первый: ОТЦЫ И ДЕТИ;

раздел второй: ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ;

раздел третий: БЕДНЫЙ ВСАДНИК.

В названии 3-го раздела без труда угадывается контаминация из “Медного всадника” и “Бедных людей”. Подзаголовки к названиям разделов конкретизируют и осовременивают проблематику: “Ленинградский роман”; “Версия и вариант первой части”; “Поэма о мелком хулиганстве”.

Эпиграфы к разделам, соответственно, из Тургенева (1862), Лермонтова (1839), Пушкина (“Медный всадник”, 1833) и Достоевского (“Бедные люди”, 1846).

Разумеется, действительная проблематика этих разделов не ограничивается обозначенной, но, по крайней мере, на идейно-тематическую направленность она указывает:

1-й раздел – поколенческий, это именно “раздел” - разделение героев на отцов и детей (а также дедов); в нем представлен опыт художественного осмысления, на конкретных примерах, мировоззренческой и нравственной генеалогии поколений послереволюционного (послебло-

ковского) времени;

2-й раздел – личностный, “раздел” между мужчиной и женщиной, между друзьями (врагами);

3-й раздел – метафизический, философский, раздел между “традицией” и “рефлексией”, между внешним, довлеющим, предопределяющим - и внутренним, освобождающимся, противостоящим, но и причащающимся этому внешнему и всеобщему.

Три круга обозначенных проблем могут быть осмыслены и как три аспекта человеческого самоосуществления – социально-биологического (физического), индивидуально-личностного (душевного) и интеллектуально-творческого (духовного).

В русской литературе эти проблемы, хотя и в обратной последовательности, действительно, были актуализированы произведениями Пушкина (и раннего Достоевского), Лермонтова и Тургенева. Можно сказать, что читатель наблюдает совмещение, интерференцию битовского текста с текстами Пушкина, Достоевского, Лермонтова, Тургенева.

Организованное, концептуальное использование в тексте цитат, реминисценций, повторов и т.д. вызывает эффект “чужого черновика”, “чужого текста”, на котором пишется собственный. Возникает апелляция не к неопределенному целому или его части, но к вполне определенному произведению, которое, как бы утрачивая в этом привлечении и наложении свою текстовую конкретику, фокусирует (“телескопирует”) образную и смысловую содержательность: мир произведения оказывается сближенным, соединенным, совмещенным с другими художественными мирами, обнаруживая свою сверх(ино-)художественную основу.

Рассмотрим это явление детально на примере первого, тургеневского, раздела романа. Его название отсылает к одноименному роману Тургенева и побуждает прочитывать эти тексты в единстве, соотносительно – один на фоне другого, акцентируя внимание на тех моментах, которые акцентированы самим автором, и стремясь уяснить общий смысл этого сближения.

Наиболее очевидная причина интертекстуального наложения двух романов, “Отцов и детей” и “Пушкинского дома”, – проблемно-тематическая: в первой части битовского романа рассматриваются те же проблемы, которые ровно сто лет назад были рассмотрены в тургеневском романе; это романы о шестидесятих годах, которые, несмотря на разность столетий, оказались проблемно и тематически похожими, проявляя тем самым отображаемую в литературе историческую повторяемость, ритм истории.

Другая очевидная причина – собственно литературная: роман Тургенева представляет классический образец литературного воплощения социально-исторической проблематики – в единстве исторического, индивидуально-личностного и метаисторического аспектов.

Наконец, причиной обращения именно к тургеневскому роману являются художественные особенности романа Битова (жанровые, стилевые, сюжетные, композиционные и др.). “Пристраиваясь” к тексту “Отцов и детей” и пристраивая этот текст к собственному, Битов ставит их в отношения историко-литературных “вариантов” некоторого метаисторического и металитературного целого. Получив авторскую санкцию сближать и соотносить эти тексты, читатель побуждается к филологическому творчеству, но при этом, по крайней мере, на начальных стадиях, ему предписывается, не слишком отвлекаясь, следовать авторским указаниям, предопределяющим читательское понимание.

“Отцы” и “дети” – характеристики и возрастные, и мировоззренческие (и у Тургенева, и у Битова). Но странным образом мировоззренческий возраст 44-летнего Тургенева (во время написания романа) и 14-летнего Лёвы Одоевцева (во время прочтения этого романа) как бы совпадает: роман серьезного (“классического”) писателя, оказавшийся по воле автора первой книгой юного читателя, становится понятен. То ли потому, что таково вообще свойство классических произведений, то ли оттого, что роман этот – и о Лёве (собственно, это тоже особенность классики), но понимание этого романа явилось началом не только блестящий филологической Левиной карьеры, но и началом его литературной биографии – началом романа (если

не считать пролога) “Пушкинский дом”.

“Предметом особой его гордости стало, что первая же книга, которую он прочел, оказалась книга толстая и серьезная. Он немного кичился тем, что никогда не читал тоненьких детских, никаких ни Мальчишей, ни Кибальчишей (не сознавая, что его заслуга – вторая: этих книжек просто не было в доме Одоевцевых: причина не объявлялась и не выяснялась – она исполнялась...). И быть может, сильнее всего его поразило то, что прочитал он эту толстую книгу с увлечением и даже удовольствием, что этот труд чтения толстых книг, за который, в его представлении, полагались столь крупные почести, оказался и не таким тяжким, даже не скучным (последнее, каким-то образом, казалось в его детском мозгу непременным условием избранничества)” [1, 16-17].

Возможность понимания как бы упраздняет антагонизм “отцов и детей”, который формируется иными, идеологическими формами мышления, которые, в отличие от открытых, классически-художественных форм, замкнуты в себе и всякую иную позицию представляют как чуждую и враждебную.

Конфликт “отцов и детей” в доме Одоевцевых вызван не идеологическими, а скорее психологическими, биологическими или даже онтологическими причинами. Лева ощущает необъяснимую отчужденность между собой и отцом, доводящую его до подозрений, что он не родной сын своего отца. Между тем отчужденность не означает разность; напротив, с возрастом Лева делается все более похожим на отца, становясь, как и отец, “типичным представителем” своей эпохи. Родство с эпохой оказывается даже существенней человеческих родственных зависимостей: сличая две отцовские фотографии, в юности и в зрелости, Лева удивляется перемене: “будто красавец теледок в котелке и с тростью, с ягодными уголками губ, с есенинской чистотой и обреченностью в глазах и этот сытый, загорелый бугай в чесучовых клешах (“видный мужчина”) – одно лицо” [1, 21].

Если сравнить родственные связи героев тургеневского и битовского романов, то в центре обоих произведений окажется

одна и та же схема.

Николай Петрович (отец) – Павел Петрович (дядя) – Аркадий Николаевич (сын).

В “Пушкинском доме”:

Николай Модестович (отец) – “дядя Диккенс” – Лев Николаевич (сын).

Рассказывая об отце Левы – Николае Модестовиче Одоевцеве, – автор рассказывает об эпохе; этот литературный прием (который можно назвать “тургеневским”) не только художественно обнажен, но и прямо назван в заключительном абзаце повествования об отце: “Мы собирались рассказать об отце и о времени. В результате об отце мы так же не много сказали, как и о времени. Но мы считаем, что, в данном случае, оба разных предмета можно сложить... Отец – это и было само время. Отец, папа, культ – какие еще есть синонимы?..” [1, 48].

Имея в виду личностно-историческую “сложенность” (“сложность”) битовских персонажей, личность Левиного отца должна восприниматься как личностная проекция исторического развития, а творческая бесплодность отца – как творческая бесплодность эпохи. Причина этой бесплодности (если, опять же, в личности героя искать понимание смысла истории) – предательство, отречение от своего отца, рода, от питающих истоков. Речь идет не об единичном случае предательства, а о предательстве как образе жизни и, стало быть, формуле творчества: предательство становится воздухом истории, проникает в семейный уклад, формирует мышление и поведение – псевдо-жизнь и псевдо-творчество. В этой цепи предательств – семейная измена Николая Одоевцева, о которой становится известно маленькому Леве.

Попытки Одоевцева-отца объясниться и восстановить отношения с Одоевцевым-дедом безуспешны, а энтузиазм, с которым Левин отец взялся за посмертное издание трудов деда, выглядит скорее как самоутверждение – как самооправдание в своих и в чужих глазах, как отработывание своей вины, а не как искреннее и глубокое покаяние.

Необходимость рассказать о “Диккенсе” отдельно вызвана особой его ролью в семействе Одоевцевых.

Во-первых, он как бы член этого семейства, притом в некотором смысле – главный член, поскольку именно благодаря ему Одоевцевы стали семьей в настоящем смысле этого слова: “И много позже понял Лева, что любовь к старику была еще и потому так внезапно доступна и радостна, что, при чистом по форме бескорыстии, могла быть чуть ли не единственным способом любви в семье Одоевцевых, любви именно друг к другу” [1, 28]; “Левин дом оттаивал, и будто это именно бездомный дядя Митя создал им дом” [1, 31].

Во-вторых, “Диккенс” как бы дополняет, восполняет (духовно, душевно) Левиного отца, восполняет духовную пустоту, образованную отцовским отказом от правды и истинности. “Диккенс” для Левы как бы отец, а для читателя – выразитель тех же идей и настроений, которые должен был, но не стал выражать Левин настоящий отец.

В-третьих, “Диккенс”, возможно, и есть настоящий Левин отец. Измена Николая Одоевцева (“Парк, молодая красавица, ресторан на воде, рубль нищему...”) вполне могла вызвать и ответную измену (лицо матери “осунулось и стало строго...”). Автор оставляет этот вариант как возможность, причем не только на уровне сомнений героя, но и на уровне собственных сомнений:

“Однажды, когда дядя Митя что-то очень удачно и точно сказал, а мама рассмеялась так счастливо, а отец – так неестественно <...>, – и подумал он, взглянув на отца с неприязнью, что, на самом деле, отец его – дядя Митя” [1, 31];

“Но что мы, собственно, про самого-то Леву рассказали?.. Ну, бабушка... скорее, наше пожелание, а не бабушка. Ну, отец... скорее дядя, чем отец. Отца-то почти нет. Убрать несмелый намек – то и вовсе его нет” [1, 113].

Создать образ гения, притом такого, который не молчит, а произносит длинные страстные монологи – на такой художественный риск решится не всякий писатель. Битов – рискнул. Чтобы справиться с этой непростой задачей, он устанавливает между героем и читателем несколько повествовательных призм: во-первых, перед читателем герой явлен не “тем, гениальным, сорокалетним” [1, 76], а надломленным и

обозленным лагерником; во-вторых, произнесение монологов фрагментируется стаканами водки; в-третьих, произносимые речи передаются через восприятие другого героя, именно Левы, который тоже основательно пьян, так что автор (об этом говорится специально – курсивом) не ручается за буквальность передаваемой речи. А поскольку речь М.П. Одоевцева производит впечатление вполне концептуальной, энергично и трезво выраженной позиции, то, читатель должен довообразить и представить, какова же эта речь “в оригинале”. (Таким же образом, косвенно, в следующем разделе будет пересказана статья и самого Левы, – автор этим “как бы” снимает с себя и художественную, и идеологическую ответственность).

Если рассматривать гениальность как проявление сверхчеловеческого в человеческом, то судьба М.П. Одоевцева – это трагедия человеческой личности, чей дух не может вполне осуществить себя, поскольку оказывается в противоречии с духом времени. Оставшись верным “себе”, своему [1, 92-93], Одоевцев, как и Диккенс, оказывается исключением – исключенным из “правильной”, “нормальной”, “нормативной” жизни, из круга типичных ее представителей. В этой общности судеб Одоевцева-деда и “дяди Диккенса” проявляется некая общая, онтологическая закономерность: “У дяди Диккенса и деда Одоевцева, людей, обобщенных историей, были два противоположных, но разведенных из одного корня, как ветви, способа прожить эту историческую судьбу. Ничто, казалось бы, не роднит их, эти ветви не видят друг друга, разделенные общим стволом. Роднит их ствол. И тот и другой пытались сохранить “достоинство”. И тот и другой нашли к тому уникальные, невозможные, никому не свойственные, свои единственные пути” [1, 92]. То, что Пушкин определял словом “честь” (в “Евгении Онегине”, в “Капитанской дочке”), Битов (в “Пушкинском доме”) определяет словом “достоинство”: “Достоинство – это то, что есть, номинал. Отсюда, “сохранить достоинство” – это сохранить свое достоинство. И главным тогда оказывается слово “свое” [1, 92]. Если и есть какая-то личностная вина Одоевцева-деда, то только в том, что он посягнул и на “не свое”, и в этом Диккенс оказался более честен и чист: “Было все-таки в нем самом то,

на что он напоролся, – посягательство и присвоение, пусть в самых высоких, воспетых и возведенных человечеством на пьедестал формах. Но – не надо посягать, не надо присваивать никогда, ничего – это всегда нехорошо” [1, 93].

Сюжетная зеркальность двух романов (сходство и одновременно противоположность) заставляет подозревать в этом концептуальную заостренность. В обоих случаях “дядя” оказывается идеологически более сильной фигурой; и в обоих случаях этот семейный треугольник испытывается на разлом: у Тургенева таким разрушителем является Базаров, у Битова – Модест Одоевцев.

Базаров и Одоевцев-дед, в сравнении с другими героями, являются наиболее сближенными по времени (Базаров – представитель “детей” в 60-е гг. XIX в.; Одоевцев – представитель “отцов” в 60-е гг. XX в.), но наиболее удаленными по социальным и мировоззренческим позициям (Базаров – “демократ”, Одоевцев – аристократ). Оба героя умирают, и оба страдают от невостребованности своим временем. Представляя противоположные мировоззренческие полюса (монологи Одоевцева о прогрессе, об экологии, о культуре и др. – это, по сути, спор с Базаровым), они оказываются, каждый по-своему, “диссидентами” по отношению к благоразумному, ограниченному традицией и охраняемому государством мировоззрению Кирсановых и Одоевцевых. Но, как показывается в обоих романах, именно этот выход за пределы и оказывается исторически продуктивен: базаровский балахон или, столетие спустя, узкие брюки – это внешние знаки независимости, знаменующие и более глубокие, глубинные движения к освобождению человеческого духа.

Помещенное в конце первого раздела романа приложение (“Две прозы”) бросает теоретический ответ на содержание этого раздела, оттеняя смысловые контрасты и высвечивая подтексты.

Можно подумать (если соотносить названия раздела и приложения), что “две прозы” – это проза “отцов” и “детей”, тем более, что в родословной цепочке “дед – отец – сын” именно двое “отцов” и двое “детей”. Переводя эти соотношения в литературно-теоретический план, можно

осмыслить конфликт “отцов и детей” как вечный спор “древних и новых”, “архаистов и новаторов” и т.п., или, осмысливая эти соотношения культурологически, как соотношения “традиции” и “рефлексии”.

В приложении, однако, прямо указывается, что “две прозы” – это проза “отцов” – М.П. Одоевцева и “Диккенса”, т.е. это факторы влияния, предопределившие прозу “детей”, представленнуюевой Одоевцевым и, в известном смысле, автором – “Андреем Битовым”.

Фактически же в разделе речь идет о “четырех прозах” – отца, дяди, деда и самого Левы, и только две из них – дядина и дедова – представлены читателю, как бы имитируя академическое издание: предисловие, рассказывающее “о жизни и творчестве”, затем тексты и необходимые комментарии. Проза же отца и проза Левы присутствуют здесь неявно, описательно: отцовская – как не заслуживающая особого внимания, Левина – как заслуживающая, и весьма, но которой нет места в этом разделе – с ней читатель познакомится позднее.

Роман Битова совмещается с романом Тургенева - не только в той части, которая подтверждена текстуально, но и в невыраженной или выраженной косвенно. Так, несомненные наложения, подтверждаемые текстуально, – спор деда и внука в 1-м разделе романа или дуэль в 3-м – побуждают предполагать и другие, неявные соотношения, т.е. соотносить эти произведения как целое с целым.

Таким образом, первый раздел битовского романа – тургеневский: по темам, проблемам, общему подходу к освещению этих тем и проблем, а также по особенностям сюжета и композиции. Причем тургеневский дискурс используется не только как формальный прием, но и как содержательный аспект произведения: устанавливая культурно-историческая общность двух литературных ситуаций – 60-х гг. XIX и XX вв., Битов размыкает исторические границы своего повествования, делая его метаисторическим.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Битов А.* Империя в четырех измерениях. – Харьков, 1996. – Т.2: Пушкинский дом. – 509 с.

С.В. Ленська
канд. філол. наук, доцент
(Полтава)

УДК 82-1.09+821.161,2

ДЕЯКІ СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ЛІРИКИ НАТАЛІЇ ЛІВИЦЬКОЇ-ХОЛОДНОЇ

Творчий доробок талановитої української письменниці ХХ століття Наталії Андріївни Лівницької-Холодної (1902 – 1997) до початку 1990-х років був майже не відомий не лише широкому читацькому загалові, але й професійному літературознавству. Чинників, що детермінували таку ситуацію, зібралось аж занадто багато: дочка одного з міністрів УНР, яка разом з батьками емігрувала 1920 року до Чехо-Словаччини; її близькість до поетів “празької школи” (знайомство з Є. Маланюком, О. Стефановичем, Ю. Дараганом, О. Телігою та іншими); захоплення націоналістичними ідеями Д. Донцова; участь у варшавському творчому об’єднанні “Танк”, що було назване за радянських часів “націоналістично-фашистською” організацією; довгі роки гіркої емігрантського поневіряння по світу (після Польщі та Чехо-Словаччини – Німеччина, США, Канада).

Проте Н. Лівницька-Холодна була яскравою особистістю, талановитою поетесою, тому її літературна творчість варта якнайпильнішої уваги. У статтях і оглядах Ю. Шереха, Б. Бойчука, Б. Рубчака, С. Гординського були окреслені основні риси творчої індивідуальності мисткині. Але деякі спостереження й висновки авторитетних дослідників діаспори можуть бути уточнені та доповнені.

Художній світ Н. Лівницької-Холодної складають вірші, поетичні переклади, проза. Відомою читачеві поетеса стала зі сторінок журналу “Подебрадка”, що виходив у 1920-х роках у Подебрадах, неподалік від Праги, у тогочасному центрі мистецько-літературних сил української еміграції другої хвилі. Поетеса підписувалася власним ім’ям або псевдонімом Наталка Волошка. Знайомство з Є. Маланюком і Д. Донцовим зумовило появу її

творів на сторінках “Літературно-наукового вісника”. Згодом поетеса стає учасницею літературних об'єднань “Ми” і “Танк” (останнє очолив Ю. Липа).

1934 року у Варшаві побачила світ перша збірка поезій Н. Лівницької-Холодної “Вогонь і попіл”. Через три роки вийшла друга збірка “Сім літер”, яка була відзначена літературною нагородою Товариства Письменників та Журналістів української еміграції [Бійчук, с.20]. Авторка підготувала до публікації ще кілька збірок: “На грані” (1944 – 1967), “Перекотиполе” (1968 – 1976), “Остання дія” (1979 – 1985). Але внаслідок різних обставин вони побачили світ уже в 1986 році у збірці “Поезії старі й нові” з ґрунтовною передмовою Б. Рубчака. Ця книга була удостоєна премії Антоновичів, дуже престижної і вагомій в діаспорі.

Крім того, добре знаючи кілька мов, поетеса не могла не випробувати себе у галузі перекладу. Цікавими є її переклади з Верлена, Бодлера, Фроста та інших. Титанічна постать Тараса Шевченка надихнула авторку на створення епічного полотна – біографічної розповіді для молоді “Шлях велетня” (1955).

Психологічні та стильові домінанти поезії Н. Лівницької-Холодної засвідчують незвичайну цільність її світосприймання, позначеного, на нашу думку, впливом неоромантичної традиції Лесі Українки, а також акмеїстичним тяжінням до правдивості й точності реалістичної деталі. Вплив на образний світ та стильову манеру української письменниці російської літератури “срібного віку” є предметом окремого ґрунтовного дослідження. Як багато років потому згадувала поетеса, “Маланюк знайомив мене з модерною російською і польською літературою. Спілкувався з М. Цветаєвою. Від нього я почула вперше ім'я Анни Ахматової, коли він мене на якомусь зібранні чеських і російських письменників представив: “Наша Анна Ахматова” [1].

І справа тут зовсім не в тому, що російська й українська письменниці – жінки. Їх споріднює пристрасна емоційність, що виражається через особливу експресію вірша, прозорість думки, тонке психологічне нюансування почуттів, неповторна музичність рядка.

Творчий шлях Н. Лівицької-Холодної тривав понад шість десятиліть. Як і кожен письменник, вона пережила певну еволюцію. Проте ці зміни не носять яскраво вираженого характеру. Погодимось зі спостереженням Ю. Шереха: "... "старі" поезії – в дійсності молоді, а "нові" – старі в сенсі старости, старечости" [2].

Дебютна збірка "Вогонь і попіл" складається з трьох циклів: "Барвін-зілля", "Червоне і чорне" і "Попіл". Тематично її складають вірші інтимного спрямування. Лірична героїня еволюціонує від замріяної і наївної юнки до пристрасної й палкої жінки. Стилістично ця поезія цілком укладається в естетику неоромантизму. Зустрічаємо і звертання до фольклорно-міфологічних першоджерел – архетипні образи землі і неба, ночі, дому; і типово романтичне "двосвіття" – образи ліричної героїні та її обранця, й антитектичність образів, барв, настроїв, і емоційний максималізм. Типологічно ця лірика виявляється близькою до традиції О. Олеся, на що звертали увагу Ю. Шерех [3] і Т. Салига [4]. Авторці притаманні відвертість і щирість у вираженні почуттів, певна "щоденниковість" [5]:

*І сталося. І буде завжди так:
Весна і синь у вересні і в січні,
І спрагнені, палкі твої уста,
І очі наді мною, очі вічні.
О, любий, ти в солодкім полоні
Навіки серце хочеш зав'язати
І дні кохання, щастя дні рясні,
Як стиглі овочі без ліку рвати.
Хай буде так! Твоє ім'я – закон,
Найвища влада – усміх твій коханий.
І, вільний від усіх земних заслон,
Ось одчиняється нам рай незнаний [6]*

Цікаво, що у п'ятому вірші циклу "Червоне й чорне" з'являється розлога ремінісценція з Маланюкової лірики, де жінка зображена як "поганка з монгольських степів", як відьма-сотниківна з гоголівського "Вія", як татарська бранка. Проте на інтертекстуальності творів Лівицької-Холод-

ної та Маланюка критика акценту не робить. Увесь цей образний ряд приписується поетесі. Зважаючи на непрості взаємини з Маланюком, на наш погляд, розшифровка названих образів має бути іншою. Відомо, що “залізних імператор строф” був закоханий у Лівницьку-Холодну, вона ж пристрасно любила чоловіка – художника Петра Холодного. Лірична героїня поетеси неначе приміряє на себе маску жінки-вамп, фатальної красуні, яка підкорює, навіть робить безвольним чоловіка. Подібна літературна гра була притаманна і російській поезії “срібного віку” (порівняємо з А. Ахматовою).

Лірична героїня Лівницької-Холодної у настроєвому діапазоні проходить шлях від ніжної покірності обранцеві до гірких переживань зради й самоти. ХХІ поезія того ж циклу є рефлексією на поезію Олени Теліги “Мужчинам”, де є такі рядки: “... бо ми – лише жінки. У нас душа – криниця, з якої ви п’єте...”. Авторка “Вогню і попелу” продовжує поетичний діалог:

*Я знаю: і моя душа криниця,
та в ній не грає чисте джерело,
не світлий напій золотом іскриться,
в ній чорний трунок, той, що родить зло... [7].*

Останній цикл “Попіл” сповнений мудрості життєвого досвіду, загартування у горі поетеси. Її лірика дійсно за образністю та настроєвістю близька до ахматівської.

Друга збірка “Сім літер” присвячена темі втраченої батьківщини. Епіграфом до неї звучать слова Шевченка “Нема на світі України, / Немає другого Дніпра”. Назва збірки розшифровується як “Україна” і як “Петлюра”. На останній варіант звертають увагу не всі дослідники, проте для світогляду Лівницької-Холодної значення Петлюри для вітчизняної історії видавалося співмірним із значенням Хмельницького та Мазепи [8]. Типологічні зв’язки цієї книги дуже широкі – від патріотичної лірики Шевченка до сучасників поетеси. Проте найочевидніші перегуки відчуваються з представниками “празької школи”. Н. Лівницька-Холодна трагічно переживає розлуку з рідною землею, втрата батьківщини розглядається нею як вавилонський полон. У другій збірці домінують настрої

журби за втраченою батьківщиною та віра в її прийдешнє відродження:

*... Горять палким трикутником криваві сімки
над простором і над часом в хаосі й тьмі,
і серце вгору йде все вище стрімко, стрімко
шляхом твоїх голгоф, Народе мій [9].*

Включення у наведеному уривку біблійної образності поглиблює семантику не лише окремого твору, а збірки в цілому: українці розглядаються авторкою як богообразний народ, котрий має виконати месіанську роль в історії.

Третя збірка “На грані” вміщує лірику, написану між 1944 і 1967 роками. Від попередніх вона відрізняється розмаїттям об’єктів зображення, тем, жанрів. Поезії цієї книги позначені філософічністю, сповнені мудрістю життєвого досвіду авторки. Тут зустрічаємо і палку молитву в однойменному вірші, і сатиричне викриття ницості й дріб’язковості людських душ (“Інвектива”), і щоденникові записи-роздуми про швидкоплинність життя, про вічні полюси добра і зла, про красу природи (“Тополі”, “З минулого”, “На роздоріжжях”, “Осінь”). Поема художньо переживає загибель подруги – Олени Теліги; рефлексує на суспільні процеси, що відбуваються на батьківщині, – післявоєнні репресії й голод (“Україні”):

*Щоночі снишся Ти кошмаром,
лякаєш мертвим сном осель,
печеш незгаслим ще пожегаром
і студии холодом пустель... [10].*

Утома від постійної життєвої боротьби, сумний шлях утрат друзів, старість – усе це змінює образну систему лірики Н. Лівницької-Холодної. З’являються образи, що утворюють негативний семантичний полюс: “чорні бурі катастроф”, “сивий попіл”, “дрібний, холодний дощ, болото і сльота”. Але у вірші 1954 року, присвяченому, імовірно, Олені Телізі, художньо зафіксований момент катарсису:

*...І вже не зерна безнадії й скорби,
не мрії безплідних мертвої рідину,
він сипле з поцяцькованої торби
мені в душі розкрити пелену,
а іншої душі, як я, живої,*

*що йде крізь морок світових глибин,
відважну тугу і жалів сувої
й любови ненаситної скарби [11].*

Джерелом такого відновлення є образ сонця. Вірш продовжує романтичні традиції XIX століття й водночас, через солярний образ, прокладає місток до символістських відкриттів початку XX віку.

Четверта збірка “Перекотиполе” (1968 – 1976) засвідчує стан душі, яка втратила надії на гармонію зі світом. Старість, думки про близький кінець, безнадія, усвідомлення, що на батьківщину дороги немає, - все це послужило приводом для творення пізніх віршів поетеси.

Епіграфом до збірки взяті рядки з поезії Павла Тичини: “Як страшно – людське серце / До краю обідніло”. Н. Лівницька-Холодна частіше звертається у молитвах до Бога. Якщо у ранній ліриці релігійні мотиви виникали у зв'язку з почуттям кохання, що розглядалося як сакральне, то пізня лірика позначає філософсько-узагальнене осмислення авторкою сутності життя, а відтак зумовлює її звертання до Творця. Притаманний романтикам мотив усесвітньої туги, трагічне переживання самотності людини знаходить своєрідний відбиток у четвертій збірці.

*Самотність душі – гірш, ніж самотність тіла.
Самотність душі – це темряви океан,
це чорних птиць кошлаті крила,
що несуть у вогкість,
у ніч,
у туман.
Але самотність – це безмежність, це воля,
це поклик безсмертя – не забудття,
це – шлях перекотиполя
через незбагненність життя [12].*

Це рядки вірша 1968 року, що дав назву передостанній збірці поетеси. Думається, що образ перекотиполя, характерний для поетів-вигнанців, транспонується у Лівницької-Холодної у ніцшеанський символ вічного повернення. Авторка вдається до вибудови рядів бінарних опозицій, у чому вбачаємо продовження нею не лише традицій О. Оле-

ся, на яких активно наголошують літературознавці, але й відчуваємо вплив поезики французького символізму, представників котрого українська поетеса дуже шанувала і перекладала. Протиставлення конкретних, зорових образів “темряви”, “кошлатих крил” “чорних птиць” й абстрактних “волі”, “безмежності” знімають мотив приреченості, фатуму, натомість наповнюють твір стоїчною твердістю.

Вірші останніх років сповнені ностальгії: “Заповіт”, “Останнє слово”, “Сльота”, “Зневіра”, “Безпричальність” та інші. Сповнені суму й відчуття спустошеності вірші перемежені спогадами дитинства (“А так хочеться знати: / чи вишні/ на Полтавщині родять ще?”), сповідальними інтонаціями:

*Душа моя – травинка на твоїх полях.
Душа моя – твоїх дощів краплина.
І осоружною мені чужа земля,
і брилою важкою кожна днина.
І кожна днина – це обов'язок тяжкий
зробити щось, щоб бути ще живою,
щоб не загрузнути у пустищах людських,
в пісках снобізму, скроплених злобою [13].*

Підсумкова збірка творів 1979 – 1985 років має назву “Остання дія”. У ній вісімдесятирічна поетеса навіки прощається з надією побачити Україну. Її вірші насичені спогадами дитинства і ранньої юності, такими яскравими і соковитими, неначе події, зображені в них, відбулися вчора. Авторка знову повертається до манери писання ранніх віршів, яка нагадує ахматівську. Прості побутові малюнки, казкові герої дитячих снів, ремінісценції з Данте і Лесеї Українки, фольклорні персонажі слов'янського та античного походження – все це надає поезії Н. Лівницької-Холодної елегійно-сумовитого настрою, пов'язує ліричну героїню із всесвітом, розімкненим у часі й просторі.

Ми спробували простежити лише окремі образно-тональні зміни лірики поетеси, формальні ж особливості досить ґрунтовно проаналізовані Б. Рубчаком [14] та Ю. Шерехом [15].

Підсумовуючи розмисли над художньою спадщиною поетеси, погодимося з висловом відомого критика діаспори Б. Бойчука: “Лівницька-Холодна є, мабуть, найч-

ільнішим представником “жіночого” варіанту поетичної творчості. Вона понад 60 років, наче в щоденнику, нотувала глибину жіночої любові і жіночої відчутності життєвих протиріч. Цим її поезія унікальна, а її місце в літературі - особливе” [16].

ПРИМІТКИ

1. *Бійчук Г.* “Серце надвоє роздерте” (Вивчення лірики Н. Лівницької-Холодної) // Українська література в загальноосвітній школі. – 2000. - № 3. – С.19; 2. *Шерех Ю.* Без назви // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. – Т.2. – С.209; 3. *Шерех Ю.* Без назви // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. – Т.2. – С.212; 4. *Бійчук Г.* “Серце надвоє роздерте” (Вивчення лірики Н. Лівницької-Холодної) // Українська література в загальноосвітній школі. – 2000. - № 3. – С.19; 5. *Шерех Ю.* Без назви // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. – Т.2. – С.222; 6. *Лівницька-Холодна Н.* Поезії старі і нові. – Нью-Йорк, 1986 (далі в тексті - Текст). – С.64; 7. *Текст.* – С.79; 8. *Пахаренко В.* “Долетить на Дніпро луна...” // Слово і час. – 1992. - № 6. – С.22; 9. *Текст.* – С.94; 10. *Текст.* – С.133; 11. *Текст.* – С.138-139; 12. *Текст.* – С.149; 13. *Текст.* – С.192; 14. *Рубчак Б.* Серце надвоє роздерте // Лівницька-Холодна Н. Поезії старі і нові. – Нью-Йорк, 1986. – С.7-57; 15. *Шерех Ю.* Без назви // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. – Т.2. – С.209-243; 16. *Бойчук Б.* Поза традиції // Українське слово. – Кн.4. – К., 1995. – С.286.

К.Г. Олійникова

*канд. філол. наук, доцент
(Горлівка)*

УДК 82-1.09+821.161.2

САМОІДЕНТИФІКАЦІЯ ВАСИЛЯ СТУСА ЯК ПРОБЛЕМА АВТЕНТИЧНОСТІ

Якщо людина – особистість, то в неї є “своя філософія”, своя ієрархія цінностей, усвідомлені життєві пріоритети та моральні орієнтири (за словами відомого грузинського філософа М. Мамардашвілі). А тому такої значущості для Василя Стуса набували його епістолярії – не стільки як життєпис, скільки як життєтворчий момент. Ось чому найсуттєвішим для сьогодення є прочитання

епістолярної спадщини В. Стуса та його щоденники. Саме в цій царині творчого надбання Митця ми вбачаємо такий очевидний зв'язок з набутками світової літератури, де проблема автентичності буття поставала як філософська і поетологічна.

Як відомо, С. Павличко, осмислюючи методологічну ситуацію сучасного українського літературознавства, відзначила, що в ньому “бракує добрих історій, добрих бібліографій, описових, ґрунтовних, так званих “нетеоретичних” досліджень окремих періодів” [1]. Проте актуальність заявленої проблеми обумовлена не тільки цією констатацією, а й тим, що для самого Стуса проблема самодостатності власного “я”, як проблема існування “генія в умовах заблокованої культури” (Л. Костенко), була ключовою, бо охоплювала широкий комплекс проблем: феномен Митця й мистецтва в культурно-історичній ситуації 60-80-х років ХХ століття.

Василь Стус був не тільки художником слова, перекладачем, а й літературознавцем, який міг оцінити з точки зору науковця не лише творчість інших письменників, а й власну, не дивлячись на відсутність наукових розробок про нього. Стус, як уявляється, створив власний життєпис, у якому дав синтез власного “я” як життєтворчості, тим самим вписавшись у життєписів контекст (Б. Челліні, Ф. Петрарка, О. Уайльд, М. Булгаков). Зауважимо, що типологічний ряд, у який ми вписуємо Стуса, не довільний, власних життєписів у історії літератури й культури не так уже й багато, а Стус, як відомо, і як Митець, і як Індивід тяжів до високих класичних зразків. Стус не міг не відчувати своєї унікальності навіть серед шістдесятників, більшість з яких гармонійно поєднувала в собі творча і правозахисне начала, які в нього були примножені прагненням до урізноманітнення форм вираження себе як творчої індивідуальності. Зазначимо, що листування досить поширене у світовій культурній практиці. У. Тодд, відомий славіст, дослідник жанру дружнього послання, зазначає: “Листи, що завжди є засобом соціальної комунікації, можуть стати “літературою” в епохи, коли домінують аристократи-любители, в епохи уважного ставлення

до діячів повсякденного життя й у такій культурній ситуації, коли освічене суспільство само собою стає витвором мистецтва” [2].

Листування як “література” було особливо характерним для ХІХ століття. Листи Т. Шевченка, Марка Вовчка, Панаса Мирного, І. Франка, М. Коцюбинського, Лесі Українки, В. Стефаника репрезентують сьогодні українські класичні епістолярії. Дослідження епістолярної спадщини українських класиків у переважній більшості становлять статті-коментарі про опубліковані листи. Так, П. Рогач у книзі “Іван Котляревський у листуванні” зазначає, що з листів письменника можна черпати біографічний матеріал [3]. Ж. Ляхова у монографії “За рядками листів Тараса Шевченка” акцентувала в епістолярній спадщині кобзаря матеріал щодо “висвітлення його літературно-естетичних поглядів, особливо тих, що спонукають до окреслення образу митця” [4]. Ю. Шерех у статті “Кулішеві листи і Куліш у листах”, не тільки зупиняється на епістоляріях П. Куліша, а й робить огляд української епістолярії першої половини ХІХ століття, яка українською мовою в той час тільки “вбивалася в колодочки” [5]. Листи українських митців писалися в основному російською або іноземною мовами. Становище змінилося лише з появою Шевченка, який 60% листів писав українською. Автор зупиняється і на мотивах листів. У Шевченка головними були “опис поетових настроїв, творчі плани, відгуки на прочитані книжки, літературні і мистецькі новини” [6]. У листах Марка Вовчка теми значно вужчі: родинні новини, згадки про спільних знайомих, літературні новини. А от центральними компонентами Кулішевих листів були його “творчі плани, а далі – загальна концепція української історії, місце української нації супроти росіян і супроти поляків, взаємини під російською Україною з Галичиною й Буковиною і виховання української людини” [7], тому вони унікальні своєю філософією, темпераментом, стилем. Певною мірою в листах В. Стуса відчувається перегук з листами П. Куліша, у яких теж “превалює “я” автора”. Так, як і Куліш, він “пропонує, він застерігає, він кличе, радить, наказує, вимагає, втручається, картає, загрожує” [8].

У ХХ столітті листування втратило свої позиції. Науковці стурбовані тим, що жанр листа помирає, хоча потреба в ньому є, бо листи не тільки несуть інформацію, воскрешають минулі епохи, а, перш за все, розповідають про людську душу. У зв'язку з цим пропонувалось видати "Бібліотеку літератури епістолярної від Епікура і Цицерона до, скажімо Томаса Манна, то б історія людського духу постала в усій своїй величі" [9]. Хоча є й інші думки, наприклад, В. Кузьменко доводить, що епістолярний жанр не відмирає, а в ХХ столітті видозмінюється і що останнім часом в українському літературознавстві значно посилила увага до письменницького листування, бо цей жанр дає можливість "у деталях вивчити багатство духовного світу художника" [10]. Але ще багато листів, щоденникових записів митців прикуті до металевих стелажів або лежать у сейфах, розпорошені по численних архівах та приватних зібраннях. Тому зусилля спрямовуються на те, щоб об'єднати в літературно-естетичну цілісність епістолярії. Дослідник зазначає, що творчість українських письменників ХХ століття з їхнім всеохоплюючим конфліктом між собою та суспільством в умовах тоталітаризму переважно постала як наслідок традиційно-філософських рефлексій митців про час, про себе.

Особливого значення мають листи митців "розстріляного відродження", часів відлиги та застою. Багато листів цих періодів писали політичні в'язні, які мусили "на кожному слові пам'ятати про люту цензуру" [11]. Саме вони відіграли велику роль у духовному житті української інтелігенції. Особливо цінні листи і щоденникові записи "молодої хвилі" 60-х років. Митці 60-х вихлюпували свій біль у приватне листування, "яке не вписувалося в канони соцреалізму, було далеке від ілюстрування партійних лозунгів, вимушеного фальшивого оптимізму" [12]. Епістолярна спадщина О. Довженка, Гр. Тютюнника, В. Симоненка, В. Стуса та багатьох інших має самостійну естетично-художню цінність. Листи виходять "за рамки свого інформативно-комунікаційного призначення і максимально наближені до художніх творів: це своєрідні листи-новели, образки, етюди, у яких превалує творче начало" [13]. У другій половині ХХ століття В. Стус один із перших повернувся до епістолярного жанру, але вже з метою, що підпорядкована його життєтворчій позиції.

Свою значимість Стус вбачав не для нинішнього йому часу, а для майбутнього. Як свідчать листи і щоденники, ХХ століття для нього, як для Митця, особливо динамічне, з різкою зміною позицій, поглядів, тенденцій, і до того ж надзвичайно політизоване, таке, що давало надії на можливість гармонійного поєднання мистецтва і політики. В Україні рух шістдесятників мав свою специфіку, перш за все, це був рух інтелігенції, пов'язаний з оновленням літературно-мистецького процесу, характерною ознакою якого є невіддільність від процесів суспільно-історичних. За свідченням учасників, він був складним, багато в чому суперечливим, неоднорідним, що й спричинило в середині 60-х років ситуацію малопомітного розколу. Це сталося, на думку В. Кордуна, після перших арештів інтелігенції та збільшення тиску влади. “Частина шістдесятників пішла явно чи неявно, вимушено чи з власної волі на службу тодішнього режиму, захотіла вписатися в комуністичний істеблшмент, а інша відійшла в опозицію – і зазнала переслідувань, політичного і морального терору з боку репресивних органів, арештів, пройшла через тюрми і смерть” [14]. Проте ми не схильні вважати, що для Стуса саме ця ситуація була визначальною. Безумовно, ці події спричинили колосальну роботу духу, спрямовану на його самовдосконалення. Він бачив уже себе не в загальному русі, а в утвердженні власного “я” з домінуючою позицією Митця. Обмеженість щодо розкриття в усій повноті свого ества як індивіда і творця, специфіка його естетично-художнього мислення спонукала звернутися до традиційних форм високих класичних зразків - епістоляріїв.

М. Греч в “Учебной книге российской словесности” зазначив: “Листи, в точному значенні слова, суть розмови чи бесіди з відсутніми. Вони займають місце усної розмови, але містять у собі висловлювання однієї лише особи” [15]. Ми акцентуємо цей аспект. До того ж, автор зазначав, що в листі повинне бути одне домінуюче почуття, яким визначається головний його тон. “У цьому випадку більше потрібно звертати увагу на стан душі того, до кого пишемо, ніж наслідувати власну; бо нерідко може статись, що пред-

мет, який приносить нам задоволення, збуджує в іншому почуття цілком протилежні” [16]. Ю. Шерех зауважував, що лист, крім образу автора, несе в собі образ конкретної особи. “У цьому сенсі лист нагадує – в малярстві портрет. Кожний портрет приносить образ споретретованої людини і маляра” [17].

Стус намагався поєднати ці дві ситуації, привести в стан рівноваги почуття і свої, і тих, до кого він звертався, хоча надмірна чутливість для нього була не прийнятна. Його листування відповідало жанру дружнього листа, яке було поширене в пушкінську епоху; це приваблювало Стуса можливістю вираження естетичної позиції. У. Тодд, аналізуючи відомий лист Пушкіна до В’яземського, визначає риси дружнього листа: “...перед нами сповнений самоіронії автор, який відкриває себе і дружбі, і літературі, описує людей літературними поняттями, граючий словами, складає лист як ланцюг асоціацій і не цурається помірної скабрзності” [18].

Більшість листів Василя Стуса до сина та дружини виходять за межі суто сімейного листування, бо в них він прагне до вирішення фундаментальної філософської проблеми – накреслення власного “я”, усвідомлюючи мету і значимість цього вже не для сьогодення. Але для цього Стусом був обраний рівень не філософських абстракцій, а культурологічних чинників, що вже давно стали набутком культурної свідомості.

Історія світової літератури та культури знала чимало таких прикладів, але ситуація Стуса типологічна тій, яку розкрив відомий культуролог Л. Баткін стосовно Петрарки, вважаючи, що в його листах виражені риси і події особистого життя: “Від реального “я” (якого? яким нам окреслити його з текстів?) переходив до “я” поетичного, на свій лад такого непідробного, життєвого.” При цьому, зауважував Л. Баткін, в епістоляріях Петрарки сходяться і література, і життя – “перша, хоч і відгукувалась на соціально-психологічний запит другої, через зусилля і пафос власного авторства породжує і творить другу. Реально життєве “я” втілюється через твір” [19].

Листи Василя Стуса надруковані в 6-му томі повного зібрання творів (у 2-х книгах): “Листи до рідних” (книга перша), “Листи до друзів та знайомих” (книга друга). Про його епістолярії згадується в статтях, виступах, акцентується їх роль у культурному житті України. Ґрунтовний аналіз епістолярної спадщини В. Стуса зроблений у післямові до видання “Епістолярна творчість Василя Стуса” найавторитетнішим дослідником творчості Митця Михайлиною Коцюбинською. Вказуючи на значення епістоляріїв митців минулого, на захоплення ними В. Стусом в студентські та аспірантські роки, дослідниця зазначила, що його листи – це класичний приклад “епістолярного автопортрета зі свічкою”. Адже у переважній більшості вони написані в “малій зоні” і були єдиною можливістю “не втратити, зберегти, донести до людей оригінальну поезію, переклади і спогади, свою філософію буття і відданість Долі, свій погляд з відстані на “рідну чужину”. З рештою, спроба “заочного виховання сина, відірваного від нього п’ятирічного малюка” [20].

Досліджуючи епістолярну творчість В. Стуса, М. Коцюбинська акцентувала:

- несхильність до егоцентризму, фразерства й переоцінки власного “я” при усвідомленні його значення і сенсу на історичному тлі українського Опору;

- вписування себе із гідністю в історію;

- сповідування високого ідеалізму, віри в історичну справедливість;

- можливість простежити шляхи і способи екзистенційного утвердження, виборювання форми самопорятунку, позиції “пряmostояння”;

- збереження людської гідності на межі неможливого;

- погляд на себе збоку, бачення себе і того, що точиться навколо, як об’єктивної реальності, як ланки в буттєвому ланцюгу;

- отстоювання життєвої потреби само тренажу “бути вільним від себе”;

- вироблення здатності жити “збоку від себе”, бо людина повинна жити як малий усесвіт, бути в стані душевної гармонії;

- наявність внутрішнього “кіно”, “фільмотеку” якого збагачували власні спогади, листи рідних і друзів;
- важливість снів, які для Художника – суттєве доповнення до реальних вражень;
- культивування “самособоюнаповнення”, що давало змогу зосередитись у собі, зберігати творчу форму;
- струмись критичного самоаналізу, спостереження внутрішніх спонукав до творчості;
- унікальність педагогічного виховання сина;
- відкриття світу читацьких інтересів, рівня осмислення прочитаного.

Якщо прочитати листи і щоденники Стуса як певний культурний текст, то в ньому в першу чергу відчувається певна програма, обумовленість якої теж очевидна. Передбачаючи, що його ув’язнення буде довгим, він, як уявляється, сам запрограмував себе на листування, більше того, дозволимо висловити припущення, якби доля його склалася іншим чином, то Стус неодмінно б прийшов до листування як найбільш повної форми власного самовираження.

Стус належав до тих інтелігентів-шістдесятників, які прагнули видокремити себе із контексту масової обивательської свідомості радянського часу. Безумовно, не можна залишити поза увагою і той факт, що відповідні структури вдавалися до своєрідного очорнення постаті В. Стуса. У “Записі 4” він переповідає про статтю “Друзья и враги Василия Стуса” і згадує її наслідки. Він довів, “що маніпулювати громадською думкою – дуже легко. Особливо, коли громади – нема, отже, у неї нема і своєї думки” [21]. Таким чином, В. Стус акцентує на ущербності думок, громадської свідомості, на розриві, який існує між певними колами української інтелігенції і масової радянської свідомості. У цьому була драма Стуса і майже всіх шістдесятників, оскільки вони змушені були протистояти структурам офіціозності, тій радянській дійсності, яка нівелювала творчу думку, заганняючи її в стандарт мислення, світовідчуття і світосприйняття. Саме в листах він вільно пересувався в часі і просторі: від античності і середньовіччя до романтизму і модернізму, тобто до періодів, коли Ми-

тець має більше можливостей щодо вираження власного “я”, вираження себе як індивіда. Як писав про відповідну ситуацію стосовно тартуської школи Б. Гаспаров, для них “було важливо знайти і відродити вільний, неприкріплений до “грунту” духовний простір – оскільки весь “живий” простір культури був захоплений тим, щоб на цьому просторі побудувати свій особливий світ” [22].

Самодостатність Стуса досягалася за рахунок усамітненості, внутрішньої настороженості. Обмежене коло його спілкування було не результатом, а внутрішньою потребою вести діалог з сином, дружиною і найближчими однодумцями. Наприклад, звертаючись в листі до сина, переповідає міф про Одісея-Улісса, який постає індивідуальністю з глибокою любов'ю до Вітчизни, рідного краю. У цій переповідці розкривається драма життя і В. Стуса, виокремлюється шлях пізнання Вітчизни. І те довге повернення Одісея, яке він акцентує, співвідноситься з тернистим довгим шляхом Митця. Він визначив у міфі те, що бентежило його саме в цей час – образ Сирени. “Сирена так співає, що видається йому – то і берег його мрії, шалений берег, який не дає спокою. Сирена – це Муза, Поезія, Голос Життя, загроза існуванню, солодка смерть у обіймах Любові-Пімсти. Муза – як орієнтир у бурхливому морі життя. Вабить – і відштовхує. Муза – як провідна зірка, як дороговказ не до, а від. Люблячи – проминути. Аби зберегти – любов. Бо вона тільки показується в тілесній подобі, а насправді – Дух. Дух Життя, Дух Пориву, вічного неспокою – Муза – двоїста, як Горгона з двома головами” [23].

Улюбленою формою діалогу Стуса були листи і щоденники. Адже лист – це сповідь, сповідальність, до того ж естетизована, а для Стуса найважливішою була не пам'ять історії, а саме естетична пам'ять (за Бахтінім). Водночас це надавало йому можливості перевірити життєдієвість своїх етичних і естетичних спрямувань у співвіднесеності з класичними зразками. Чи не в першу чергу таким зразком для Стуса був Пушкін, але не тільки як художник, а й як індивід, яким він поставав у власних листах. У двовимірності Пушкіна, тобто як індивіда і творчої особистості Стуса приваблювала ситуація існування “поза законом”. Це утримувало вели-

кого поета в тій граничній ситуації, коли, підкреслює Стус, “поезія життя була більшою за поезію слова”. Він не приховує того, що Пушкін приваблює його складністю і суперечливістю своєї натури, оскільки це посилює творчі потенції у тому, як Стус вимальовує постать Пушкіна як дивної геополітичної пасії і “прочитування себе – майбутнього в таїні обрисового світу” [24]. У високих гріхах, у молодечому жуїрстві, в декабристському оточенні відчувається також прихована орієнтація його (Стуса) на Цветаєву, яка, як відомо, створила образ “свого” Пушкіна, і цей діалог дає йому можливість усвідомити специфіку культури ХІХ століття як репортаційно-компенсаційну: “Вона рятує людину од загнущання в часі і “злobie дня”. Вона береже людський дух – аби був не уярмлений у часі, аби – як і належить духові – витав, ширяв над” [25]. Тут, зазначимо, Стус не просто орієнтується на Пушкіна, а програє його ситуацію. Вихованка тартуської школи, шістдесятниця Л. Вольперт відтворила лик Пушкіна-творця, який формував власний ігровий образ, що із “всех впечатлений бытия” в майбутньому реалізувався в його художніх творіннях [26]. Очевидно, цей аспект “вражень буття”, що так відбився в ігровому образі Пушкіна, Стендаля, Цветаєвої і спричинив інтерес Стуса до листування як найповнішої форми буття.

Є. Сверстюк творчість В. Стуса ділить на три періоди: дотюремний, тюремний і прощальний. Творчість першого періоду – це визрівання “у школі” Гете, Рільке, Пастернака. Його не друкували, не знали. Другий період творчості був найпродуктивніший. Як зазначає дослідник, у зворотному боці тюрми було щось і благодатне – “в аскетизмі, в самотності і одвертості диявольського наступу на святині”, хоч смерть і зазірала в душу та під її поглядом “прояснювались абсолюти, ідеали і дорогі образи” [27]. Третій період – “сфера роздумів”, адже писати, перекладати було заборонено. Приймавши мудрість Йова, “з середньовічною цнотою він приніс життя на вітвар батьківщини і мистецтва” [28].

Ув’язнення “спровокувало” вибір його усвідомленої позиції

як духовного маргінала. Не маючи можливості реалізувати в усій повноті свій життєвий і духовний потенціал, він вдається до листування як єдиної можливості творити. Своєрідно “проживаючи” в листах можливі, а здебільшого неможливі життєві ситуації, він поєднує при цьому спогади, реальність, надії на майбутнє, але найбільше спогади про свої духовні витоки, про дитинство. На цьому етапі вимальовується становлення його як героїчної особистості, з виразно окресленим подвижницьким шляхом. Саме в жанрі листування розповідь має свою естетичну завершеність, коли Митець передає свої відчуття підлітка від прослуханого циклу лекцій про Бетховена та концертів, де звучала його музика. Стусу імпонує поведінкова модель Людини і Митця, його титанічне протистояння світу. Саме цей романтичний тип спонукав до формування програми життя, що накреслювалася ще в підлітковому віці і близька до сформованої композитором: “Або світ прийме також мене, як я є, як мене народила мати, - або вб'є, знищить мене. Але я – не поступлюся! І з кожної миті своєї, з кожного почуття і думки своєї зроблю свій портрет, тобто, портрет цілого світу: хай знає цей світ, що душив, гнув мене, що я вижив...” [29].

Отже, шлях Василя Стуса як художника є свідченням надзвичайно динамічного усвідомлення того, що мистецтво вище за політику і є тією силою, що відкриває шляхи для пошуків абсолютної істини. Романтичне розуміння мети мистецтва як самоідентифікації художника примножене персоналістськими концепціями ХХ століття.

ПРИМІТКИ

1. *Павличко С.* Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві // Слово і час. – 1993. – № 3 – С. 47; 2. *Тодд Ш.* Уильям Милц. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху / Пер. с англ. И. Ю. Куберского. – СПб.: Академический проект, 1994 (Далі в тексті – Тодд Ш.). – С.9; 3. *Ротач П.* Иван Котляревський у листуванні. – Опішне: Українське народознавство, 1994. – С.11; 4. *Ляхова Ж. Т.* За рядками листів Тараса Шевченка. – К.: Дніпро. – 1984. – С.21; 5. *Шерех Ю.* Кулішеві листи і Куліш у листах // Третя сторожа: Літ. Мистецтво.

Ідеології. – К.: Дніпро. – 1994 (Далі в тексті – Шерех Ю). – С.53; 6. Шерех Ю. – С.54; 7. Шерех Ю. – С.55; 8. Там же; 9. Киреев Р. Реквием по жанру // Літературна учеба. – 1985. - № 6. – С. 156; 10. Кузьменко В. Дифірамп чи епітафія жанрові? // Слово і час. – 1997. - №1 (Далі в тексті – Кузьменко В.). – С.76; 11. Кузьменко В. – С.75; 12. Кузьменко В. – С.76; 13. Кузьменко В. – С.77; 14. Шістдесятництво як явище, його витоки й наслідки // Слово і час. – 1997. - №8. – С.41; 15. Тодд Ш. – С.195; 16. Тодд Ш. – С.196; 17. Шерех Ю. – С.63; 18. Тодд Ш. – С.11; 19. Баткин Л. М. Петрарка на острие собственного пера. Авторское самосознание в письмах поэта. – М.: РГГУ. - 1995. – С.8; 20. Стус Василь: Тв. у 4-х томах 6-ти книгах. Т. 6 (додат.) Кн.. 2. – Львів: Просвіта, 1997. – С.218-219; 21. Стус Василь: Тв. у 4-х томах 6-ти книгах. Т. 4. – Львів: Просвіта, 1994. – С.490; 22. Гаспаров Б. М. Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С.281-282; 23. Стус Василь: Тв. у 4-х томах 6-ти книгах. Т. 6 (додат.) Кн.. 1. – Львів: Просвіта, 1997 (Далі у тексті - Стус Василь: Тв. у 4-х томах, 6-ти книгах. Т. 6 (додат.) Кн.. 1.). – С.418-419; 24. Стус Василь: Тв. у 4-х томах, 6-ти книгах. Т. 6 (додат.) Кн.. 1. – С.387; 25. Стус Василь: Тв. у 4-х томах 6-ти книгах. Т. 6 (додат.) Кн.. 1. – С.392; 26. Вольперт Л. И. Пушкин в роли Пушкина. – М.: Языки русской культуры, 1998; 27. Сверстюк Євген. Блудні сини України. – К.: ВПЦ “Знання”, 1993 (Далі у тексті - Сверстюк Євген.). – С.215; 28. Сверстюк Євген.- Там же; 29. Стус Василь: Тв. у 4-х томах, 6-ти книгах. Т. 6 (додат.) Кн.. 1. – С.348.

Н.А. Ольховая

канд. філол. наук, доцент
(Горловка)

УДК 82-4.09

ВРЕМЯ В ЭССЕИСТИКЕ ВИКТОРА КРИВУЛИНА

Виктор Кривулин больше известен как поэт, но ему принадлежит целый ряд работ, созданных в жанре эссе. Они публиковались чаще всего за границей, а после 1985 года эссе стали появляться в Обзрении новой литературы, Новом литературном обозрении и некоторых других изданиях.

В 1998 году вышла книга эссе Виктора Кривулина “Охота на мамонта”. Главной темой этой книги явля-

ется время, которое ушло, но которое еще “дышит в затылок”, время, когда “поэзия была хлебом и камнем, огнем и газетой, и писать стихи – значило не просто рисковать здоровьем, но умереть” [1].

Виктору Кривулину удалось в своей книге создать образ своего времени, когда поэт, не может не писать, но подчиняться ограничениям, выдвинутому правящим режимом, он тоже не может. И он стоял перед выбором: оставаться поэтом, или превратиться в законопослушного гражданина, потеряв при этом свою индивидуальность, потеряв себя как личность.

Себя автор книги называет “семидесятником”, потому что стал ощущать “невероятную свободу”, полную независимость от давящего чувства времени, перечитывая стихи Баратынского ранним утром 24 июля 1970 года.

Обретение внутренней свободы позволило поэту обрести в качестве “живых, постоянных собеседников – Тютчева и Данте, Баратынского и Чурилина, Сенагон и Луи Бертрана. А рядом с ними – ничуть не умаляясь соседством с великими мастерами прошлого – совершенно по-иному зазвучали голоса моих друзей” [2].

Многим в ту пору казалось, “будто подлинное, то есть экзистенциально, трагически окрашенное искусство способно с успехом противостоять одеревенелому геронтологическому режиму” [3].

Ленинград Кривулиным в те годы воспринимается как центр “духовно-эстетической оппозиции”, потому что именно здесь, начиная с 50-х годов возникают группы поэтов и художников с настроениями протеста – “Петербург”, “Хеленкуты”, “стерлиговцы”, здесь развивается интеллектуально усложненная поэзия (Иосиф Бродский, Владимир Уфлянд, Олег Охупкин, Елена Шварц, Сергей Стратановский и другие).

Их имена широкому читателю станут известными только с середины 80-х годов, с наступлением в России перестройки, но знатокам и ценителям поэзии они были известны и раньше. Так, имя того же Виктора Кривулина в 70-е годы было известно как автора рукописного сборника “Воскресные облака”.

Нынешнему поколению может показаться абсурдным тот факт, что в 70-е годы преследовались самиздатовские журналы “Часы”, “37”, “Обводной канал”, “Северная почта”, которые носили в основном философски-культурологический или религиозно-спиритуальный характер, и вообще для “субкультуры петербургского художественного подполья характерно, - как пишет В. Кривулин, - подчеркнутое равнодушие к актуальности”. Но зато в них подвергались радикальной переоценке нравственные и интеллектуальные ценности советского общества. Именно это настраивало официальные организации активно преследовать представителей андеграунда.

В настоящее время делаются попытки объединить обе эти культуры воедино, но как нам представляется, Виктор Кривулин был прав, когда писал: “По сути дела она никогда не была единой, общенациональной, существуя в ситуации “классовой борьбы”... Водораздел между официозом и андеграундом обнаружился с того момента, как был сформулирован тезис об усилении классовой борьбы по мере продвижения к конечной цели коммунистического режима. Это произошло в конце 20-х гг.” [4].

Мысль Виктора Кривулина о том, что в советском обществе не было единой культуры, сейчас уже не кажется новой. Мы убеждаемся в справедливости того тезиса, что официозная культура, создававшаяся под “социальный заказ”, со временем уходит в прошлое, остается невостребованной, а поскольку и в художественном отношении всегда была невысока, то она умирает. Возвращается то, что создавалось силой высокого таланта, не изменявшего и требованиям высокой морали.

В книге “Охота на мамонта” несколько глав посвящено представителям культуры “семидесятников”, которые не потеряли связи с поэзией “серебряного века”. Это не только чтение переписанных от руки или напечатанных на машинке текстов, но и общение с Анной Ахматовой, которая своей судьбой показала возможность выбора между свободным творчеством и “составлением” гимнов власти или поэм о Павликах Морозовых. Виктор Кривулин пишет о

той роли, которую сыграла Анна Ахматова в восстановлении и упрочении литературной репутации Мандельштама. Именно “ленинградское окружение А. Ахматовой, чья версия поэтики и судьбы Мандельштама “представляла его самым европейским из русских поэтов” [5].

Открывая перед молодыми поэтами 70-х годов поэзию Мандельштама как целостность, Анна Ахматова учила их “эмансипации поэтического слова от каких бы то ни было интеллектуальных клише, а тем более от идеологизированной актуальности и порожденного ею языка” [6]. Виктор Кривулин прослеживает влияние Мандельштама на ранне творчество молодых поэтов, окружавших Анну Ахматову, особенно на Бобышева и Бродского: “В ранних поэмах Бродского “Шествие” и “Петербургский роман” повторяется мандельштамовская попытка преодоления символизма – но символизма обновленного, включившего в себя сугубо советские языковые и ментальные клише” [7].

Без сомнения, для нынешнего поколения исследователей поэзии России последних десятилетий имя Иосифа Бродского стало “знаковым”: для многих он остается “последним поэтом XX века.

Но Виктор Кривулин, знавший “изнутри” потоки развития российского андеграунда, так как принадлежал ему, говорит и о тех поэтах, которые в 60-70-е годы соперничали с Иосифом Бродским.

Одним из таких поэтов Кривулин считает Леонида Аронсона (1939-1970). Его поэзия, “как золотая рыбка” ускользнула от всеобщего внимания, когда “мутные воды самиздата” хлынули на страницы печатных изданий в перестроечное время. Кривулин уверен, что Аронзон – “один из немногих поэтов андеграунда, у кого сохраняется шанс не отойти в небытие вместе со всем нашим литературным безвременьем.” Причем, “безвременьем” Кривулин называет годы последнего десятилетия XX века – эссе об Аронзоне датируется 1998 годом, хотя стихотворение, предпосланное в качестве эпитафии “Памяти Аронсона” отмечено 1978 годом.

Эта особенность книги Виктора Кривулина – каждому эссе предпосланы стихи поэта, написанные в другое время, но имеющие с ним глубокую внутреннюю связь.

Нам представляется, что в этом стихотворении, посвященном памяти Аронсона, речь идет и об авторе стиха:

*Я бы хотел умереть за чтеньем Писанья,
Не отрывая взгляд от возлюбленных братьев,
Не обращая сознание к тому, что казалось любимым,
От чего не могу отказаться.*

*Я бы хотел умереть, зная, что я умираю
Смертью свободной, ничем не навязанной смертью.
Да не коснется дыханья металл, ни рука человека,
Ни чреваточивая сила болезни.*

*Лучше всего если утром \начало шестого\
Поздней весной \сегодня двенадцатое мая\
Две несказанные вести сегодня со мною,
Одна из них – самоубийство.*

*Ветер, какого не знали давно в Ленинграде,
Ветер, когтящий портреты, и крыши, и стекла.*

*Я бы хотел умереть за чтеньем Писанья
Утром, когда не погашена лампа.*

Самоубийство поэта Аронсона было воспринято как удар грома, хотя в одном из своих стихотворений за месяц до гибели предсказывал ее обстоятельства. Все последующее десятилетие, считает Кривулин, “прошло под знаком его добровольного ухода” [8].

“Утонченный эстетизм” коротких стихов Аронсона в 70-е годы казался притягательнее многословной и обстоятельной поэзии Бродского. Стихи Аронсона “шли “путем слетевшего листа”, оставляя на слуху слабый осенний шорох, перерастающий в органное звучание потаенной музыки смыслов, недоступной обыденному сознанию, но открывающегося как психоделическое озарение...” [9]. Так воспринимал поэт Кривулин стихи поэта Аронсона.

Он мог проникнуть в глубины тайны, скрытой для многих.

Аронзон и Бродский, по мнению Кривулина, в русской поэзии фигуры противостоящие, но и навечно связанные. В будущем, считает Кривулин, имена этих поэтов “будут

соотноситься так же, как имена Пушкина и Тютчева” [10].

Рядом с этими именами стоит и имя автора книги “Охота на мамонта”. И он, как Бродский и Аронзон, представляет время семидесятников, но с судьбой, не похожей ни на судьбу Бродского, ни на судьбу Аронзона.

Но и он сумел сохранить в себе стремление к независимости, к той высокой духовности, которая была характерна для поэтов не только “серебряного века”, влияние которых испытал на себе, но и поэтов “золотого века”, для которых идеалы свободы, вольности были незыблемыми.

Создавая образы своих современников, Кривулин рисует образ времени, в котором жил, в котором боролся, оставаясь непобежденным.

Как уже было отмечено, круг общения ленинградского андеграунда не ограничивался только поэтами.

Времени семидесятников принадлежал и Евгений Михнов. Умерший непризнанным в 1988 году в возрасте 56 лет, этот художник, по мнению Кривулина остался в памяти немногих людей, знакомых с его работами, как “последний гениальный русский художник XX века” [11].

Давая характеристику творчества художника, Виктор Кривулин демонстрирует собственные глубокие познания в живописи. Это свойственно многим поэтам этого периода – их творчество иногда развивается на грани искусства живописи.

Евгений Михнов свой собственный стиль, по словам Кривулина, обрел через театр, поэтому живопись его “несет на себе отсвет яркого театрального действия” [12]. Язык абстрактной живописи для Михнова стал средством общественного вызова. Для него была неприемлемой принудительная преемственность классического наследия в рамках советской культуры, его нельзя назвать ни “классицистом”, ни “авангардистом”.

В результате долгих поисков Михнов пришел к “идее Белого квадрата, противостоящего Черному – малевичевскому” [13]. Для Михнова белое – “это отсутствие всякого присутствия вообще. Белое ведет к чему?.. Человек погружается в какое-то ощущение того, что непознаваемо” [14].

Виктор Кривулин, обращая внимание современных чи-

тателей на Михнова, уверен, что и его творческому наследию еще предстоит возродиться, и его еще ждет “заслуженное признание”.

Возрождая из забвения имена талантливейших людей 70-х годов, Виктор Кривулин воссоздает то время, которое уже ушло, но которое не должно унести с собой память о тех, кто создавал высокую культуру, отстаивая право на свободу творчества в трудной борьбе в условиях тоталитарного режима.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Кривулин В.* Охота на мамонта. – 1998 (Далее в тексте – Кривулин В.). – С. 6; 2. *Кривулин В.* – С. 8; 3. *Кривулин В.* – С. 127; 4. *Кривулин В.* – С. 129; 5. *Кривулин В.* – С. 191; 6. *Кривулин В.* – Там же; 7. *Кривулин В.* – С. 192; 8. *Кривулин В.* – С. 154; 9. *Кривулин В.* – С. 155; 10. *Кривулин В.* – С. 156; 11. *Кривулин В.* – С. 160; 12. *Кривулин В.* – С. 162; 13. *Кривулин В.* – С. 169; 14. *Кривулин В.* – Там же.

А.П. Загнітько
д-р філол. наук, професор
(Донецьк)

УДК 81'367.633

ПРИЙМЕННИК В УКРАЇНСЬКОМУ МОРФОЛОГІЧНОМУ ПРОСТОРИ: РОЗШИРЕННЯ ФУНКЦІОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧНИХ ВИЯВІВ (синхронно-контрастивні спостереження)

Загалом виділення прийменників як окремої частини мови стало традиційним ще за античних часів, коли основним критерієм їхнього кваліфікування поставала позиція, що яскраво підкреслив Діонісій Фракійський: „Прийменник виступає частиною мови, яка стоїть перед усіма частинами мови і в складі слова, і в складі речення” [1]. Тут, як і в ряді подальших праць наявне певне ототожнення прийменника і префікса. В історії лінгвістичної науки непоодинокими були спроби простежити напрями поповнення прийменників як особливого класу слів (пор. виділення М.В. Ломоносовим прислівників, здатних вживатися і в ролі прийменників: *прежде времени, внутри*

дома, близ реки і останься внутри, не подходи близко, а О.Х. Востоков констатував, що в ролі прийменників можуть також використовуватися й “утворені від прикметників середнього роду прислівники *относительно, касательно, сообразно, соответственно, соразмерно*, дієприслівники, іменники в різних відмінках”) та встановити специфіку їхньої семантики. Показовим у цьому плані постає твердження О.Х. Востокова, який констатує, що прийменником називається “слово, яке ставиться перед іншими словами, окремо або разом, щоб показати відношення між предметом і його дією або станом“. І тому лінгвіст у подальших заувагах принципово розмежовує статус прийменника при іменниках, займенниках, де вони вказують на відношення між предметами, і при дієсловах, при яких вони виражають напрям, початок і кінець дії. Звідси, очевидно, і бере початок усвідомлення функціональної неадекватності прийменників і післяслівників. Цікавим у цьому плані постає твердження Ф.І. Буслаєва (чи не вперше диференціював префікси й прийменники) про можливість прийменників – первинних і вторинних – керувати відмінками іменників.

Загалом у кваліфікації, тлумаченні прийменників можна вирізнити суто морфологічний, синтаксичний, лексико-семантичний і функціонально-семантичний підходи. Прихильник синтаксичного підходу Д.М. Овсянико-Куликовський виходив з того, що прийменник є частинкою речення і служить “для зв’язку додатків й обставин з іншими частинами речення” [2], а О.О. Шахматов за основу брав частиномовний статус прийменників (морфологічний критерій) і вважав, що основним призначенням прийменника виступає “вираження граматичних відношень між іменниками, з одного боку, з іншими іменниками, прикметниками, дієсловами, з другого” (функціонально-семантичний) [3]. Диференційні ознаки прийменника як частини мови постійно еволюціонували в лінгвістичній науці. Крім наголошення функції вираження відношень між предметами, предметами і діями (О.Х. Востоков, М.П. Івченко, Б.М. Кулик), між іменниками, іменниками і дієсловами (О.О. Шахматов, Б.М. Кулик), зв’язку членів речення

(Д.М. Овсянико-Куликовський), додавалися також: 1) незмінюваність (В.С. Ільїн) [4], 2) реалізація залежності іменника або його еквівалентів від інших слів у реченні; 3) вказівка на підрядні відношення між словами (А.С. Колодяжний) [5]; 4) засіб вираження граматичних зв'язків і відповідного семантико-синтаксичного відношення (І.М. Уздиган) [6]. Більшість мовознавців стверджує, що прийменник не має “самостійно виявленого лексичного значення” [7] і основним призначенням його постає виявлення “синтаксичного керування непрямыми відмінками іменних частин мови, вносять у відмінкові форми специфічні смислові відношення” [8]. Щоправда, при цьому не констатується, чим забезпечується така видозміна смислових відношень. І тому прийменник тільки “розвиває, доповнює, посилює те значення, що належить самій відмінковій формі” [9], водночас вторинні прийменники характеризуються автономною семантикою, оскільки “пов’язані виразними мотиваційними зв’язками з відповідними джерелами свого формування” [10]. Водночас непоодинокими постають тлумачення прийменника як морфеми (В.О. Богородицький, І.О. Бодуен де Куртене, В.В. Виноградов, І.Р. Вихованець, Є. Курилович, І.І. Мещанінов, О.М. Пешковський, О.О. Потєбня та ін.), що особливо яскраво наголосив Є. Курилович у твердженні, що “Прийменник – це не слово, а морфема (а інколи “субморфема”, яка утворює єдність з відмінковим закінченням)” [11]. Очевидно, компромісним твердженням слід вважати думку В.В. Виноградова щодо віднесення прийменників до часток мови, оскільки вони „пов’язані з технікою мови” і „перебувають на межі слів і морфем” [12]. Це послідовно виявлено і в самому тлумаченні прийменників лінгвістом, які „служать для вираження просторових, цільових, присвійних, обмежувальних та інших відношень між об’єктами або таких самих відношень об’єктів до дій, станів і якостей” [13], і тому цілком логічним постає заперечення В.В. Виноградовим за прийменниками статусу повнозначних слів, оскільки „Власне значення прийменника не може виявлятися поза зв’язком з відмінковою формою якої-не-

будь назви особи або предмета” [14]. Подібні погляди надають викінченості концепції Є. Куриловича про те, що приєдник разом з іменником – „це не група слів, а слово”, у якому приєдник виступає в ролі морфеми” [15]. При цьому приєдник постає “підморфемою” складної морфеми, в якій вирізняються “приєдник + відмінкове закінчення”. Подібний погляд розвиває І.Р.Вихованець, який вважає приєдник аналітичною синтаксичною морфемою (синтаксичний аспект), оскільки він, на відміну від синтетичних морфем, виявляє відносну позиційну і варіативну незалежність, пор.: *на березі ? на правому березі; біля лісу ? біля / коло вечірнього лісу*. Основним призначенням приєдника виступає “переведення субстантива у прислівникову позицію” [16].

Окремо слід зауважити про твердження щодо повнозначності приєдника. Так, І.К. Кучеренко наголошує, що приєдник “... співвідносний з явищами дійсності; як слово, він формує і виражає поняття про них, отже, має значення, яке прийнято називати лексичним” [17], підтвердженням чого виступає: 1) його перекладність, 2) наявність синонімів, 3) репрезентативність антонімів. Все це призводить до висновку: “Приєдник та іменник входять до складу словосполучення з своїми значеннями, які слід розглядати як повноцінні, хоча по-своєму специфічні, взаємно пристосовані семантичні складники змісту сполучення. Для аналізу їх можна вичленувати і розглянути кожен зокрема” [18]. Таке твердження вимагає суттєвої корекції, оскільки приєдник тільки у комплексі з іменником здобуває своє семантичне окреслення і може бути вичерпно витлумачений. Приєдникам не притаманна номінативна функція і тому вони позбавлені власного лексичного значення, водночас вони послідовно репрезентують подібно до відмінкових формантів релятивну функцію, що засвідчує їхню спорідненість і можливість кваліфікації як аналітичних синтаксичних морфем. У своїй функціональній спрямованості вони повністю наближаються до функціонально тотожних словозмінних формантів, що послідовно виявляється у спрямо-

ваності на реалізацію синтаксичних зв'язків і семантичних відношень. Їхній аналітично-морфемний статус підтверджується морфологічними (відсутність членування на морфемі із чітким окресленням кореневої та інших морфем), словотвірними (спрощення і згортання похідної структури), інтонаційно-фонетичними (здебільшого втрачають акцентну самостійність у мовленнєвому потоці й утворюють разом з наголошеним словом цілісне фонетичне слово), синтаксичними (не виступають самостійними членами речення) ознаками.

Статус прийменника у системі частин мови можна вилучувати і через призму кваліфікації власне лексичного значення прийменника шляхом вказівки ним на те чи інше відношення [19] та вказівки на відповідні часткові характеристики, що притаманні тим чи іншим підвидам загальних понять, наприклад, вказується на тип простору або спосіб репрезентації часу (час у його безперервному перебігу, час як застиглий відрізок [20]). При цьому окремі дослідники наголошують, що “прийменник спроможний сам вводити ті “сутності”, через які встановлюються відношення” і тому не завжди постає релятором [21], підтвердженням чого виступають прийменники *біля, коло* (рос. *у, около, возле*), що вводять простір, який безпосередньо прилягає до релятума. Цей простір постає у функції локатива щодо суб'єкта речення: *Хлопець стояв біля / коло хати*. Сам денотат іменника *хлопець* у цьому разі розширюється і включає у свій вияв локатив, що очевидно слід кваліфікувати як інтерпретацію.

Сучасний український прийменниковий фонд не постає замкнутою величиною, оскільки постійно активно поповнюється за рахунок особливих відіменникових похідних типу *на адресу, в особі, на знак, в ім'я, у порядку, на противагу, в руках, від імені, в руслі, у світлі, у сфері, на шкоду, на честь, за рахунок, на ґрунті, на очах, на межі, на правах, на тлі, на руках, під кінець, під знаком* тощо, де особливу активність виявляє прийменник *на*, що мотивується його специфічним статусом у прийменниковій системі,

адже він поєднує в собі абстрактне й конкретне значення і є одним із найбільш багатозначних прийменників [22]. Такий статус виступає цілком мотивованим, оскільки первинною функцією прийменника *на* в сучасному граматичному ладі української мови є локативна, що закріплено у відмінковій системі (місцевий відмінок: *на березі, на полі, на городі, на печі, на дорозі, на вікні, на підлозі, на столі, на комп'ютері; але в лісі, в селі* та ін.) та регулярно виявляється при локативних дієсловах, де *на* виконує функцію постслівника (*знаходиться на відпочинку, перебувати на канікулах* тощо). Цілком логічним видається такий статус прийменника *на* як репрезентанта просторової семантики разом з іншими прийменниками-носіями подібного значення, оскільки “Простір – одна з перших реалій буття, яка сприймається і диференціюється Людиною” [23], і в силу цього первинні реалізатори цієї семантики набувають можливості її динаміки і трансформації у часову, причинову і под., пор. в англійській мові аналог прийменника *на* прийменник *in* охоплює дванадцять основних значень, а в конструкції *in front (of)* він окреслює фронтальну орієнтацію об'єктів, при якій один об'єкт розташовується на первинній горизонтальній осі іншого об'єкта [24]. Сам простір у його польовій структурі охоплює: 1) тип простору у відповідних вимірах: точка – лінія – поверхня – об'єм; 2) організація простору: центр / периферія; відкритий / закритий простір; 3) розташування об'єктів, їхня просторова співвіднесеність (відносний простір): близько / далеко; ліворуч / праворуч і под.; 4) напрям, орієнтація; координація; 5) міра довжини, віддаль, поверхня, об'єм; 6) сприйняття простору: вид, аспект, погляд, підхід (за [25]). Складна структура поля простору зумовлює розмаїття прийменникової системи на позначення його компонентів, водночас легко виявити причини поповнення прийменникової системи на реалізацію семантики тих чи інших площин поля простору, пор.: *довжиною, діаметром, радіусом, обсягом, край, коло, виміром, ємністю, розміром* тощо. Водночас виявляється, що семантика первинних прийменників на позначення

простору є найбільш абстрактною і легко переосмислюється, набуваючи вторинної функції, що уможливило вирішення функціонально-семантичних парадигм таких прийменників і встановлення певних центрів (ядер) в їхніх функціональних виявах. Підтвердженням цього може стати послідовний аналіз прийменника *на*, який максимально поєднує в обширі своїх функцій абстрактне і конкретне значення. Останнє послідовно виявляється за умови його сполучуваності з конкретними іменниками, які виступають актантами при локативних дієсловах. Видається цілком коректним твердження О.М. Селиверстової про об'єднання основної осі значень прийменника *на* у перетвореннях типу “простір > час” (можна з упевненістю стверджувати, що це основний шлях семантичного розвитку багатьох прийменників, сполучників, прислівників), де перша вісь ґрунтується на варіюванні типів простору, друга пов'язана з варіюванням типів руху (*дивитися на* – перцептивне переміщення, *зосередитися на* – ментальний рух, *кинутися на когось* – фізична дія), а третя вісь пов'язана з базовим поняттям “опори”, хоча граматичне значення спрямування зберігається в усіх трьох осях. Концепт поверхні найбільш очевидним постає в тому разі, коли прийменник *на* приєднується до іменника, якому притаманна семантика «внутрішньої частини», пор.: *зошит знаходився на столі ? у столі*, пор. подібне *висловити на ім'я учителя*. У цьому разі О.М. Селиверстова говорить про два варіанти лексичного значення просторовості прийменника *на*, першим з яких вважається невіддільність референта (об'єкт, просторові координати якого визначаються) від поверхні релятума (об'єкт, щодо якого встановлюються просторові координати): *напис на етикетці, малюнок на килимі*, що послідовно реалізується в актантних ролях локатива і директива: *Рибалки витягнули ятір на берег* (І. Нечуй-Левицький); а другий варіант репрезентує можливість вибору прийменника *на* в тому разі, коли релятум виконує функцію опори [26]. Досить активним є вживання прийменника *на* для окреслення віртуального простору типу *на 30 градусів довготи і 15 градусів широ-*

ти, оскільки у таких словосполучах репрезентований не об'єктивний світ як такий, а відповідна абстрагована сітка (має безпосередній стосунок до мисленневих узагальнень), тобто координати (див. п'ятий компонент поля простору), пор. також *на відстані, на віддалі, на висоті, на глибині*. У цьому разі самі іменники набувають іншого параметру – абстрактного, пор.: *відійти на відстань трьох кілометрів і відійти на три кілометри, знайти корабель в морі на десятому кілометрі від берега і знайти корабель в морі на 25 градусах довготи і 20 градусах широти*. У подібних словосполучах у прийменника *на* зникає компонент “поверхня”, а інтенсифікується компонент „точка”, що не виступає похідним семантики іменника. Семантика „точка” є похідною поєднання іменника з прийменником, але вона закладена у функціональному потенціалі прийменника *на*.

Переосмислення і набуття прийменником *на* значення віртуального простору очевидно є тим джерелом, з якого розвинулись згодом конструкції з темпоральним значенням в російській мові: *На протяженні цілого века не происходило никаких существенных изменений*, що передаються в українській мові прийменником *протягом*, де чіткіше і репрезентативніше простежується диференціація просторової і часової семантики на рівні засобів вираження і закріплення за кожною з них відповідного засобу. Тут актуальним постає питання про орудний відмінок іменника, морфологічні форми якого найбільш легко адвербіалізуються (пор.: *Вечорами літніми ходили ми зірку пізню зустрічати* (В. Сосюра). *Ранками променистими все світилось і горіло у моїй душі* (А. Яна)) і набувають допоміжного статусу: *довжиною п'ять кілометрів, висотою вісім метрів, радіусом дев'ять міліметрів* та ін. В російській мові, на відміну від української, прийменник *на* може також означати і лінію, що окреслює довжину шляху, пор.: *На протяжении трех километров я не встретил ни одного человека* - укр. *Протягом трьох кілометрів я не зустрів жодної людини*.

Просторова семантика прийменника *на* як облігаторна здебільшого ускладнюється значенням директива (друга

вісь), пор.: *кричати на когось, зосередитися на чомусь, кинутися на когось / щось, дивитися на когось / щось*). Цікавим є твердження О.М.Селиверстової про те, що “у словосполученнях, які включають дієслова *броситься, кинуться, йти* прийменник *на* перед ім'ям на позначення особи або місця, на відміну від *к* вносить сему “ворожість, агресивність”. Пор.: *Она бросилась на него / она бросилась к нему...*” [27]. Цілком ймовірною постає думка про розвиток цільових та інших значень (призначення) внаслідок перетворення директивного значення, що мотивується наявністю в самому значенні директива уявлення про мету (в значно послабленому вигляді): *Я йду на ярмарок; Я йду на допомогу*, а значення мети може трансформуватися в семантику призначення: *навчатися на лікаря* тощо. У цьому розрізі третя вісь являє собою трансформацію першої, вирізнення її як окремої мотивується значною кількістю таких утворень та розмаїттям самої семантики [28]. Ієрархічно верхині значення цієї осі цілком ймовірно пояснити особливостями метонімічного переносу – «перехід від опорної поверхні до тієї поверхні Х-а (референт, тобто об'єкт, просторові, часові або «рольові» координати якого встановлюються – це “предмет” в широкому сенсі слова, що включає назви істот – А.З.), яка безпосередньо доторкується до опорної (*лежать на кровати > лежать на спине, животе, боку*)” [29]. Поряд з ним перебуває значення вказівки на речовину, що продукує створювальні сили, які підтримують “існування” об'єкта: *працювати на атомному човні, жити на воді і хлібіві*. У цьому разі зв'язок такого значення зі значенням “опори” досить прозорий, оскільки опора – це той об'єкт, “який створює сили, що зберігають просторовий стан Х-а, перешкоджаючи його падінню” [30]. Щодо констатованого О.М. Селиверстовою зв'язку з поняттям “опори” у контекстах типу: *Его статья написана на материале, собранном во время экспедиции* [31], то видається необхідним його суттєве уточнення, оскільки в цьому разі наявний не тільки метонімічний перенос, а й конденсація, що зумовлює згортання усіх інформативно надлишкових компонентів: *Его статья написана на материале, собран-*

ном во время экспедиции < Его статья написана + **При написании статьи использовались различные материалы** + **Эти материалы собирались во время экспедиции.** У цьому разі “опору” слід кваліфікувати як основу, як абстрактне поняття, пор.: *У своїх дослідженнях я спираюсь на теорію І.Р. Вихованця; Наші етимологічні пошуки ґрунтуються на концепції О.М. Трубачова.*

Поняття опори постає в третій осі значень вельми абстрактним й охоплює: 1) опозицію “подібності / неподібності” у конструкціях типу *Син схожий / не схожий на батька*; 2) модифікацію семантики інструмента в російській мові, що в українській мові послідовно репрезентована орудним іменниковим безприйменниковим: *ехать на поезде, лететь на самолете* > *говорить (петь, читать, декламировать) на украинском, русском языке / їхати потягом, летіти літаком* > *говорити (співати, читати, декламувати) українською, російською мовою*, пор.: **говорить (петь, читать, декламировать) на языке / *говорити (співати, читати, декламувати) мовою*. Цікавою у цьому випадку постає остання конструкція, в якій наявність атрибута є синтагматично детермінована, поза ним конструкція виступає ненормативною. Це ще раз підтверджує похідність таких конструкцій та їхню замкнутість на семантику первинних. Очевидно, це повною мірою можна віднести і до розрізняваних Г.О. Золотою трьох медіативних варіантів значення прийменника *на* при місцевому відмінку, що цілком належать до синтагматично окреслюваних: 1) засоби, способи пересування (зберігається локативний відтінок), 2) мова як засіб здійснення мовленнєвомисленнєвих дій, 3) „позначення засобу, способу існування предмета” [32]. Суттєвим є те, що Г.О. Золотова не наголошує різниці між лексичним і граматичним значенням прийменника, чим відображається особливий перетин цих двох площин у прийменника. Водночас видається вартісним погляд О.М. Селиверстової, яка наголошує, що з метою віднаходження місця цим значенням у загальній значеннєвій системі слід диференціювати семантичні шари, оскільки прийменник *на* при сполученні зі словами на позначення засобів переміщення

зберігає або загальне просторове значення у тому варіанті, коли відбувається абстрагування від форми простору (*ехать на автобусе, метро, катере*), або значення опори (*лететь на метле*). Останній випадок належить до таких, де актуалізується семантика просторової опори, що відповідно зберігається і в українській мові: *летіти на мітли*.

Переосмислення опори з констатацією граничного пункту локативності наявне і у фразеологізованих прийменниках типу *на адресу, на знак, на користь*. Все це ще раз підтверджує, що між вихідним значенням прийменника *на*, системно маркованим, і похідним, контекстуально підтверджуваним, надзвичайно слабка кореляція.

Одним із найбільш ефективних й активно використовуваних джерел поповнення сучасної прийменникової системи постають іменники, що у різноманітних виявах дистрибуцій з первинними прийменниками репрезентують потужний клас аналітизації прийменників. Трансформація іменників у прийменники супроводжується набуттям іменниковими похідними диференційних ознак нової частини мови, вступаючи в омонімічні відношення з первинними формами. Ця омонімія повністю охоплює усі внутрішньосистемні і внутрішньомовні вияви і повністю зникає на рівні синтагматики. На цьому рівні простежується втрата іменником його категорійно частини-номовних ознак: 1) здатності відмінюватися; 2) змінювати форму числа (хоча за формальними критеріями легко встановити семантику числа, що в цьому разі постає розмитим й аморфним). Окремо слід зауважити про граматичне значення роду, що, очевидно, успадковується похідним і постає одним із засобів оформлення похідного. У силу цього цілком реальним постає твердження, що “змертвілі” форми відмінка, числа і роду є тими чинниками, що репрезентують втрачений формально-граматичний вияв предметності і повністю нейтралізованої семантико-сислової предметності. Твердження про належність того чи іншого похідного до прийменника чи набуття цим утворенням тільки окремого функціонального вияву, повністю нейтралізованого в усіх інших репрезентаціях, упирається в питання про втрату іменниковим компонен-

том формально-граматичної і лексико-семантичної предметності. Діагностичним показником виступає останній компонент іменника – збереження ним лексичної семантики уможлиблює подвійну кваліфікацію таких утворень, пор.: *причинові, часові, просторові утворення типу у сфері, під час, в інтересах, у справі, в ім'я, з метою, на закінчення, на завершення* та ін.

Реалізоване похідним іменником значення в аналітичній прийменниковій структурі суттєво може різнитися від його первинного значення. Це стосується не тільки звучення його семантики, подальшої спеціалізації, але й відмінних тенденцій у реалізації синтагматичних потенціалів. Похідний елемент набуває або постдієслівної спеціалізації, або препозитивного статусу щодо іменника. Перехід іменників в прийменники належить до імміграційного потенціалу прийменникової системи, що за рахунок активної експансії розширює свій функціональний і семантичний вияв: *з метою посилення, з приводу свята, на предмет перевірки, з причини від'їзду делегації* тощо. Новітні поповнення прийменникової системи за своєю структурою не суттєво різняться від трансформ попередніх періодів. За своєю будовою це здебільшого форми непрямих відмінків та прийменника, розташованого у препозиції або у постпозиції: *щодо питання про* і под.

Поповнення прийменникової системи відіменниковими утвореннями пов'язане: 1) з багатозначністю первинних прийменників (проблема розмежування їхньої семантики уже відчувається на лексикографічному рівні), 2) особливістю семантики деяких іменників (домінування часової семантики: *за годину від початку сеансу, за секунду до з'яви актора*; просторового значення: *за кілометр від села* тощо), 3) загальномовними тенденціями аналітизації, коли на вираженні певної семантики спеціалізуються цілісні аналітичні комплекси, де іменниковий компонент уміщує власний спектр значення, доповнюваний тими чи іншими прийменниковими елементами. З-поміж новітніх іменниково-прийменникових утворень слід вирізнити одиниці, семантично і функціонально еквівалентні слову (загалом проблема еквівалентності

слову на сьогодні є досить актуальною, підтвердженням чого постає розгляд прислівникових еквівалентів слова в українській і російській мовах А.А.Лучик [33], пор.: *ач як, чи мало, ані (ні) разу, під (попід) пахву (пахви), куди хочеш, куди прийдеться, над ранок, на прощання, до того часу, у тиші, цього разу, над (понад) міру* тощо, відрізняючись від останніх структурним ускладненням. Такі похідні варто термінологічно назвати прийменниковими **лексіями**. Термін **лексія** найбільшою мірою відображає корелятивність цілісної семантики слова й аналітичного утворення. Сюди належать одиниці, побудовані за моделями “**простий прийменник + застигла форма іменника + простий прийменник**”: *у порівнянні з, на шляху до, у напрямі до, у зв’язку з, на відміну від* та ін. Такий підхід цілком постає виправданим з позицій функціонального тлумачення прийменникових похідних, що функціонують як відтворювані цілісності з послідовно окресленою семантикою.

До прийменникових **лексій** належать також похідні аналітичні утворення, де базовим компонентом виступає колишній прислівник або дієприслівник, який також у цьому разі детермінує семантику всього утворення: а) часову: *розпочинаючи з*; б) просторову: *близько від, неподалік від*; в) порівняльну: *порівняно з* тощо.

Діапазон семантики відіменникових і відприслівникових прийменникових утворень досить розмаїтий, хоча в ньому чітко простежується домінація обставинної семантики. Функціонально менш навантажене є об’єктне значення. Коло цих сполук обмежене утвореннями типу *у сфері, в особі, за рахунок, за лінією* та й сполучувальний потенціал таких похідних виступає суворо регламентованим, оскільки здебільшого похідні утворення, марковані об’єктною семантикою, спрямовані у своєму функціональному вияві на постдієслівне вживання: *активно працювати у сфері аналізу процесів проходження нових матеріалів, знайти в особі нового керівника ініціативного новатора, поїхати у від’їздження за рахунок спонсорських коштів, здійснювати дислокацію військ за лінією фронту* та ін.

Постання окремих прийменникових аналітичних утво-

рень, як правило, зумовлене тими активними тенденціями в сучасній українській літературно-нормативній практиці, які суттєво динамізують граматичний і лексичний склад. У першу чергу це пов'язане з чітким маркуванням семантики, коли прийменник спеціалізується на вираженні тільки одного значення або його вияв орієнтований на синтез семантики. Підтвердженням останнього може бути функціональний вияв прийменника *за лінією*, в якому сконденсовано значення реалізації об'єкта, спрямованості дії та способу дії. Усі ці значення не видається можливим чітко дефінувати: *йти за сонцем* > *йти за лінією сонця*.

Встановлення функціонально-семантичних діапазонів прийменників з послідовним окресленням їхнього директивного, локального або локально-директивного значення можливе за умови визначення дейктичних полів прийменників і послідовного з'ясування їхньої структури, що уможливить розгляд специфіки таких дейктичних полів не тільки в синхронному плані, але й в еволюції, виявленні закономірностей розширення і звуження цих полів. Водночас закономірним виступає простеження видозміни спеціалізованості прийменників – від чіткого закріплення за тією чи іншою відмінковою формою до спеціалізації на постдієслівному статусі. Коректним постає розгляд прийменників, еволюції їхньої функціонально-семантичної специфікації при врахуванні тенденцій конвергентності / дивергентності у відмінковій системі та її співвідношенні з деслівною системою, оскільки у сучасній українській мові внутрішня семантика флексії вивітрилася, приглушена абстрактним значенням, але „зв'язок з давніми конкретними значеннями відмінка – локальним, знарядцевим, комутативним – зберігається, хоча й імпліцитно, у традиційних моделях синтаксичної і лексичної сполучуваності, яка вивірялася протягом століть у механізмі дієслівного керування” [34]. Поповнення сучасної української прийменникової системи здійснюється за рахунок розширення функціонального тла аналітичних сполук, що спеціалізуються на реалізації прийменникових функцій та поступової фразеологізації певних словосполук, де іменник чи його аналог втрачає свою первинну семантику і на-

буває функціональної цілісності і семантичної значущості тільки в межах речення.

ПРИМІТКИ

1. *Античные теории языка и стиля* / Под ред. О.М. Фрейденберга. – М., 1936. – С. 134. 2. *Овсянко-Куликовский Д.Н.* Синтаксисъ русского языка. – Санкт-Петербург, 1912. – С. 264. 3. *Шахматов А.А.* Синтаксис русского языка. – Л., 1941. – С. 504. 4. *Курс сучасної української літературної мови* / За ред. Л.А.Булаховського. – Т.І. – К., 1951. – С. 332 (Надалі – *Курс...*). 5. *Сучасна українська літературна мова.* Морфологія / За заг. ред. І.К.Білодіда. – К., 1969. – С. 474 (Надалі – *Сучасна 1969*). 6. *Сучасна українська літературна мова* / За ред. М.Я. Плющ. – К., 1994. – С. 455 (Надалі – *Сучасна 1994*). 7. *Курс...* – С. 332. 8. *Курс...* – С. 332. 9. *Шахматов А.А.* Там само. – С. 504. 10. *Сучасна 1994.* – С. 456. 11. *Курилович Е.* Очерки по лингвистике: Сб. статей. – М., 1962. – С. 66. 12. *Виноградов В.В.* Русский язык. Грамматическое учение о слове. – М., 1986. – С. 30. 13. *Виноградов В.В.* Там само – С. 555. 14. *Виноградов В.В.* Там само – С. 555. 15. *Курилович Е.* Там само. – С. 66. 16. *Вихованець-І.Р.* Прийменникова система української мови. – К., 1980. – С. 14. 17. *Кучеренко І.К.* Теоретичні питання граматики української мови. Морфологія. – Ч. I. – К., 1961. – С. 14. 18. *Кучеренко І.К.* Там само. – С. 14. 19. *Русская грамматика:* В 2-х т. Т. II. М., 1980. – С. 710 (Надалі – *Русская 1980*). 20. *Русская 1980.* С. 710. 21. *Селивёрстова О.Н.* Имеет ли предлог только грамматическое значение? // Вопросы филологии. – 1999. – №3 – С. 28; пор. також погляд Дж.Міллера. 22. *Селивёрстова О.Н.* 1999 – С. 28. 23. Гак 2000, С. 127. 24. *Малляр Т.Н.* Пространственные концепты в семантике английских предложно-наречных слов и сочетаний *in front (of), ahead (of), behind, beyond* // Исследования по семантике предлогов. – М., 2000. – С. 266. 25. Гак Там само С. 127. 26. *Селивёрстова О.Н.* 1999 – С. 29. 27. *Селивёрстова О.Н.* 1999 – С. 31. 28. *Селивёрстова О.Н.* 1999 – С. 31. 29. *Селивёрстова О.Н.* 1999 – С. 31. 30. *Селивёрстова О.Н.* 1999 – С. 31. 31. *Селивёрстова О.Н.* 1999 – С. 31. 32. *Золотова Г.А.* Синтаксический словарь: Репертуар элементарных единиц русского синтаксиса. – М., 1988. – С. 328-329. 33. *Лучик А.А.* Семантика прислівникових еквівалентів слова української і російської мов. – К., 2001. 34. *Мальцева Р.И.* Предлоги и приставки в русском языке XII-XVII вв.: семантическая и функциональная эволюция: Автореф. ... докт. филол. наук. – Краснодар, 1999. – С. 20.

Л. І. Пац

канд. філол. наук, доцент

(Горлівка)

УДК 81'367.335

**ПРИСУБСТАНТИВНІ ТА З'ЯСУВАЛЬНІ
РЕЧЕННЯ ПРИСЛІВНОГО ТИПУ**

Складність покваліфікування речень з прислівною підрядною частиною, як і конструкцій нечленованого типу загалом, зумовлюється відносною новизною проблеми й відсутністю лінгвістичної традиції з окресленого питання. Аналізовані структури у вітчизняному мовознавстві постають неоднорідними. Так, М.С. Пospelov в основу класифікації поклав частиномовний статус і семантику опорного слова, на підставі чого виділив присубстантивно-означальні, займенниково-співвідносні та з'ясувальні нечленовані речення [1]. У "Синтаксисі сучасної української мови. Проблемні питання" [автори І.І. Слинько, Н.В. Гуйванюк, М.Ф. Кобилянська] складнопідрядні речення нерозчленованого типу вміщують присубстантивно-означальні, предметно-ототоженні, якісно-ототоженні, просторово-ототоженні, речення з якісно-кількісним значенням та з'ясувальні, причому, як і в попередній класифікації, в один ряд поставлено речення з підрядними частинами, які корелюють із опорним словом іменником, дієсловом чи компаративом з одного боку, і займенниково-співвідносним словом з іншого. Природа співвідносного компонента головної частини не стала кваліфікаційною ознакою й у І.Р. Вихованця, який до конструкцій прислівного типу залучає речення як власне-прислівні, так і займенниково-співвідносні. Зазначаючи, що "семантична диференціація цих конструкцій залежить від семантики опорного слова, валентного чи невалентного зв'язку підрядної частини з опорним словом, граматичної природи сполучників чи сполучних слів, а також від співвідносності прислівних складнопідрядних речень із простими реченнями подібної семантико-синтаксичної організації" [2], І.Р. Вихованець до парадигми власне-прислівних речень залучає з'ясувально-об'єктні,

порівняльно-об'єктні, локативні та атрибутивні. Відсутнє чітке розмежування прислівних складнопідрядних речень і речень займенниково-кореляційного типу і в "Русской грамматике" 1980, оскільки, на думку її авторів, співвідносне слово головної частини може бути як експліцитним, так й імплікованим.

У покваліфікуванні речень нечленованого типу помітно вирізняється позиція В.А. Белошапкової, яка доречним визнає дворівневий поділ таких структур, де на першому рівні протиставляються займенниково-співвідносні речення і речення з прислівними підрядними частинами, а на другому у межах кожного типу на основі відповідних критеріїв виділяються свої підтипи, зокрема для прислівних це:

1) речення, структура яких визначається граматичною природою поширюваного слова – присубстантивні й прикомпаративні;

2) речення, структура яких визначається семантичною природою опорного компонента [3].

Виділення з-поміж нечленованих структур окремо речень прислівного і окремо займенниково-кореляційного типу, як нам видається, має більше підстав, ніж поєднання їх у межах одного структурно-семантичного класу, оскільки серед широкого загалу підрядних реченневих конструкцій речення з прислівним реченневотвірним синтаксичним зв'язком постають як такі, що наділені кваліфікаційними ознаками парадигми і разом з тим виокремлюються виразно диференційними рисами.

Конструкції прислівного типу у межах парадигми складнопідрядних речень вирізняються набором таких ознак:

1) підрядна частина виразно корелює з окремим опорним словом головної: *Десь під ранок вийшов на горб і побачив, що внизу розляглося поселення* (В. Шевчук); *Так думала я далі над підальнійськими ставками, що виблискували в голубінь* (В. Вовк);

2) частиномовна приналежність поширюваного слова чітко фіксована: іменник (чи будь-яка субстантивована частина мови), прикметник чи прислівник (ступеньована форма з виразно порівняльною семантикою), дієслово:

Нагадувала в цей момент велику сову, яка чекає на здобич (В. Шевчук);

3) опорне слово може мати при собі займенник чи прислівник займенникового походження, які підсилюють, увиразнюють, виокремлюють чи обмежують зміст пояснюваного підрядною частиною компонента. Наявність/відсутність таких слів посутньо не впливає на покваліфікування складнопідрядного речення. Пор.: *І світло те, що блима де-не-де, освітить правий шлях свого народу, а темрява навіки пропаде* (В. Самійленко). *І світло, що блима де-не-де, освітить правий шлях свого народу, а темрява навіки пропаде*. Атрибутивний зміст підрядної частини в обох реченнях визначається іменниковим статусом опорного слова;

4) реченневотвірний синтаксичний зв'язок є передбачуваним, оскільки прогнозується:

а) валентністю предиката для з'ясувальних, прикомпаративних та локативних складнопідрядних речень: *Я уявляю, як ти з дерева вирізуєш щось гнівне...Гнівне й дике* (Є. Гуцало); *Нема нічого страшнішого, ніж бачити стару людину в риданні* (О. Гончар); *Ми підєм, де трави похилі...*(А. Малишко);

б) частиномовною приналежністю опорного слова у підрядних атрибутивних: *Вона сиділа на пеньку, що нагадував зручний услон* (В. Шевчук);

5) підрядна частина в підрядних:

а) присубстантивних не постає обов'язковою і головна здатна до самостійного ужитку. Пор.: *Орися йшла за орудками, і сонце виблискувало на останнім льоді, на калабанях, які кришили її тяжкі черевики* (В.Вовк); *Орися йшла за орудками, і сонце виблискувало на останнім льоді, на калабанях;*

б) з'ясувальних і прикомпаративних обов'язкова і почасти важливіша за головну у змістовому плані: *Астрономові здавалося, що блукає він уже роки* (В. Шевчук); *Та хіба могла бути більша радість для неї, аніж оця несподівана зустріч з сином?* (А. Шиян);

в) локативних може бути як обов'язковою, так і факкультативною. Її присутність зумовлена необхідністю за-

повнення гнізд правобічної валентності опорних дієслів: *Він зразу побачив, що **прийшов**, куди треба* (Ю. Смолич); *Забудь усе й **лети**, куди життя несе в огні труда* (В. Сосюра). Уживання головної частини як самостійного простого речення потенційно можливе, хоча при цьому відбувається зміщення смислових акцентів і підрядна частина не має нагальної потреби або через відсутність у ній важливої інформації, або через достатнє інформативне забезпечення пост-, препозитивним контекстом. Пор.: *Думкою за любими синами вона йшла, куди вони йшли* (М. Бажан) *Думкою за любими синами вона йшла*.

б) підрядна частина обов'язково займає постпозицію, що структурно і семантично умотивовано;

7) змістова і комунікативна недостатність головної частини визначає її висхідну незавершену інтонацію і специфічне інтонування всього речення.

Значений перелік ознак складнопідрядних нечленованих речень прислівного типу не є вичерпним, але цілком достатнім для ідентифікації й диференціації досліджуваних конструкцій.

Присубстантивні речення прислівного типу

Складнопідрядними нечленованими присубстантивними реченнями вважаються конструкції, у яких підрядна частина залежить від іменника чи субстантивованого слова головної частини. Саме частиномовний статус поширюваного слова визначає атрибутивну семантику підрядності. На зразок простого речення, де валентнонепрогнозована атрибутивна синтаксема не є обов'язковим компонентом структурної реченнєвої схеми, підрядна присубстантивна у складнопідрядних реченнях зумовлюється комунікативними потребами розширення, уточнення, доповнення інформаційного простору і є факультативною.

У ролі опорного слова можуть виступати іменники чи субстантивовані слова будь-якої тематичної групи, оскільки до атрибутивного поширення придатні як лексеми конкретно-предметного значення, що містять вказівку на чітко окреслений предмет: *Біля багатомного **валуна**, на якому перед цим студенти вирубували профіль поета, стоять вінки*

ялинові (О. Гончар); називають істоту: *Сорок тисяч років тому невідомий митець при відблисках вогнища зробив у своїй печері перший контур мамонтів, на яких він удень полював* (О. Гончар) тощо, так і лексеми на позначення абстрактних понять: *Недаром ходить слава, що майстра боїться справа* (Нар.тв.). Нерідко абстраговані назви передаються іменниками дієслівного чи прикметникового походження: *Потеплішало трохи на серці Тараса Григоровича при думці, що скрізь є добрі люди* (З. Тулуб); *І зав'язалась та переривиста розмова, коли розумієш одне одного з півслова* (М.Стельмах); *Тим часом ліс почав змінювати свою барву – світла зелень, що прояснювала його листяне склепіння, бралася в темнуваті тони, звітуючи близький кінець дня* (Ф. Купер у перекладі Р. Доценка).

Підрядна частина присубстантивних прислівних речень може стосуватися субстантивованих слів, більшість яких тяжіє до абстрактної лексики: *Сумую знов за невідомим, що завжди манить далиною* (П.Воронько). Практично будь-який іменник чи субстантивована частина мови, виступаючи опорним компонентом, може розширювати чи конкретизувати свій змістовий обсяг постпозитивною підрядною частиною.

На формально-граматичному рівні прислівний компонент нечленованих речень здатен реалізувати всю парадигму членів речення, виступаючи:

1) підметом: *Світло заливало простір рівномірно й монотонно, від того незвично знебарвлювалися дерева, що стояли обіч шляху* (В.Шевчук);

2) іменною частиною складеного присудка: *Сенько був із тих людей, у яких пристрасті спалахували скоро* (І.Франко);

3) додатком: *Ці п'єси були написані Котлярєвським для Полтавського театру, що ним він керував від 1817 до 1821 року* (О.Гончар);

4) обставиною чи детермінантом: *За тихою річечкою, де він колись лежав у окопі, стояло кілька тяжких танків* (М.Стельмах);

5) неузгодженим означенням: *Вінчики їхніх білих пелюсток, які підтримували міцні черенці, аж світилися на тлі*

блакитного неба (М.Стельмах).

Підрядна частина присубстантивних речень може розширювати уявлення про предмет, містити його описову характеристику за умови, коли опорне слово, що йменує цей предмет, взагалі позбавлене функціонально-синтаксичного навантаження. Йдеться про одинокі випадки уживання прислівного компонента в ролі звертання: *Оспівані, омріяні каштани, що пелюстками застелили брук, Пишнота ваша, знаю, не зів'яне, злеліяна теплом невтомних рук* (Є.Доломан).

Присубстантивні речення з-поміж інших типів прислівних реченнєвих утворень привертають увагу функціонально-семантичною розмаїтістю сполучних засобів з перевагою сполучних слів над сполучниками. Традиційними і найчастотнішими є займенникові слова **що** та **який**, репрезентовані всією відмінковою парадигмою. При цьому простежується тяжіння до граматикизованої форми називного, оскільки на власне-синтаксичному рівні вони найчастіше постають у функції підмета: *І ось уже видно руки загорілі, що завершують свою снопасти працю, ставлять шапкою на полукіпок останнього снопа* (О.Гончар); *Людям потрібне лише те слово художника, яке здатне сколихнути і серце, і розум* (О.Гончар). Рідше у функції сполучних слів виступають **хто**, **чий**, **котрий**: *Не могла вона знайти жодного свідка, хто б розповів про його бойовий шлях* (Л.Дмитерко). Хоча займенники **який**, **чий**, **котрий** традиційно постають виразниками атрибутивної семантики підрядної частини, неспеціалізований у цьому плані займенник **що**, полісемантичний щодо діапазону вираження смислових відношень у підрядному реченні, за нашими спостереженнями частотністю уживання не поступається зазначеним. Зрідка **що** виступає у присубстантивних реченнях сполучником і позбавлений синтаксичних ознак члена речення: *У хаті стало видно, вона могла розрізнити найдрібніші візерунки на килимах, що ними обвішано було стіни* (В.Шевчук); *І повнилось серце його молоде такою любов'ю до чистих людей, що стало затісно йому у затінку – і вибухнуло піснею з горна грудей* (Б.Олійник). Функціо-

нально-синтаксичний потенціал **що** в обох підрядних частинах не реалізується, що тут зумовлено граматичною природою односкладного безособового речення.

Серед сполучних засобів, неспеціалізованих для вираження атрибутивних відношень, зустрічаємо сполучні слова **де, коли, куди, звідки** та сполучники **щоб, ніби, наче** і под., які здебільшого властиві для власне-детермінантних речень, де вони семантично вагомі й фактично прогнозують підтип детермінантного речення. У підрядній частині присубстантивних нечленованих конструкцій вони служать для передачі ознаки опорного слова-іменника: *Цвілі вишині, мов обілляті молоком, і цей колір знову нагадав їй минулу ніч і той спалах, **коли** все світилося таким чудним світлом* (В. Шевчук); *Давно те минуло, як тими шляхами, **де** йшли гайдамаки, малими ногами ходив я та плакав, та людей шукав, щоб добру навчили* (Т. Шевченко); *Стоять у приярках артилеристи з таким виглядом, **мовби** пройшли вже з боями півсвіта і стали оце на останньому рубежі* (О. Гончар).

Іноді наявність у реченні сполучних засобів, неспеціалізованих для вираження атрибутивної семантики, спричиняє синкретизм семантико-синтаксичних відношень між головною та підрядною частинами. Пор.: *Так думала я вечорами, коли золотий Оріон сходив наді мною* (В. Вовк). Атрибутивна семантика, що визначається частиномовним статусом опорного слова **вечорами** (якими?), накладається на часову при залежності підрядної частини від компонента **думала** (коли?). Домінуючою при цьому постає все ж таки означальна семантика. Ідентична ситуація простежується у реченні *Тепер нам просто в небо полетіли, де іскру в Бога викрав Прометей* (Л. Дмитерко): **в небо** – яке?, **полетіли** – куди?

Аналіз прислівних речень присубстантивного типу говорить на користь розмежування власне-прислівних і займенниково-кореляційних структур, оскільки наявність підрядної частини останніх зумовлена лише синсемантичністю опорного компонента, тоді як у власне-прислівних реченнях поширюване слово визначає характер залежної

частини сукупністю своїх семантико-синтаксичних ознак.

З'ясувальні речення прислівного типу

Складнопідрядні речення з підрядними з'ясувальними – це нечленовані речення прислівного типу, підрядна частина яких валентно-зумовлена опорним словом головної. У таких реченнях реалізується передбачуваний обов'язковий синтаксичний зв'язок, оскільки “головне речення характеризується смисловою і структурною неповнотою, а підрядне, розкриваючи зміст певного слова у головному, компенсує цю неповноту” [4]. Опорний компонент підрядних з'ясувальних виражається:

1/ **дієсловом:** *Сотниківна сиділа на лавці й дивилася, як стара порядкує біля печі* (В. Шевчук); *Я знаю, що не зможу вже ніколи бігати за тобою по лісі й збирати сойчині голубі пера, ні ловити скакунців у траві, ні співати тобі веселих пісень* (В. Вовк);

2/ **предикативним прикметником чи предикативним словом:** *Давні елліни! Як шкода, що не можете ви встать і прилинуть на Вкраїну у вишневенький садок* (В. Самійленко); *Добре, коли людина вміє добре мріяти* (В. Минко);

3/ **віддієслівним іменником:** *Є свідчення, що в списках розповсюджувався “Кобзар” на Кавказі* (П. Тичина). Зауважимо, що за умови вираження опорного слова іменником дієслівного походження, простежується своєрідний синкретизм семантико-синтаксичних відношень, зумовлений водночас іменниковим статусом пояснювального компонента і дієслівним валентним потенціалом, який вимагає реалізації правобічної валентності;

4/ **стійким словосполученням дієслівного характеру:** *Графиню кололо в очі, що я читала або писала* (В. Вовк).

Типовим виявом підрядних з'ясувальних речень є конструкції з власне дієсловом у функції опорного компонента, що не суперечить ужитку в головній частині дієприкметників, дієприслівників, дієслівних форм на **-но, -то** як поширюваних компонентів, що супроводжуються додатковою інформацією підрядної частини.

Опорним компонентом найчастіше виступають дієслова, пов'язані з розумовими та мисленневими процесами життєдіяльності людини, і виділення тематичних груп цієї лексики не постає новим у мовознавстві. Здебільшого це дієслова зі значенням:

1/ **мовлення, передачі інформації:** *Мені, мабуть, не докучить **нагадувати**, що, хто не знає свого минулого, той не вартий свого майбутнього* (М. Рильський);

2/ **мислення, процесів розумової діяльності:** *Коли багаття загасло і все покрила тиша й темрява, **збагнула**, що обряд закінчився* (В. Шевчук);

3/ **волевияву, спонукання:** ***Не дозволяй**, щоб гаснуло кохання* (В. Ткаченко);

4/ **сприймання, відчуття:** *Тоді сотниківна **побачила**, що навколо неї згоряє цілий світ* (В. Шевчук);

5/ **психічного стану, почуттів:** ***Дивується** хлопчина і жаліє, що на такому пагоні антени защебетала зірка світанкова* (Д.Павличко);

6/ **сподівання, віри:** *Слуги виносили книги й приладдя з веселими погуками, конюх роздмухував вогонь, а вона **чекала**, доки винесуть усе* (В. Шевчук);

7/ **піклування:** *Мусить пташка малесенька **дбати**, де б водиці дістати краплину* (Леся Українка);

8/ **буття, існування:** ***Виявляється**, що чудові ці хлопці везуть звістку братам на Словаччину, що Злата Прага вже вільна: сьогодні її визволили радянські танкісти* (О. Гончар); ***Трапляється**, що й на мудрому чорт катається* (Нар.тв) [5].

Іншим тематичним групам у мовознавстві уваги не приділено, оскільки дієслівна лексика, яка перебуває поза межами зазначених угруповань, надзвичайно пасивно представлена у функції опорних слів з'ясувальних нечленованих речень.

Пояснюваний компонент головної частини, як уже зазначалося, може бути виражений, окрім особового дієслова та інфінітива, іншими дієслівними формами, зокрема, **дієприкметником:** *Знаючи вельми добре свого академіка, шофер **переконаний**, що ждати довго не доведеться* (П. Загребельний) та **дієприслівником:** ***Подумавши**, що*

до козаків прийшло татарське підкріплення, поляки залишили обоз і кинулись тікати (І. Лисенко).

Предикативні слова як співвідносний компонент головної частини уживаються досить часто, але обмеженість і специфіка лексико-семантичних груп слів категорії стану, зумовлюють функціонування таких складнопідрядних речень у текстах комунікативної спрямованості, йдеться про стиль художньої літератури та розмовно-побутовий. З-поміж лексико-семантичних розрядів такого типу опорних компонентів [6] частовживаними є лексеми на позначення **процесу мислення, інформативності: Відомо ж бо, як навіть звичайне рядове нібито слово – хай і побутове, хай і діалектне – може бути в контексті поставлено так вдало, так влучно, що воно одразу засвітиться, навіть на довколишні слова від нього ляжуть відблиски** (О. Гончар); **оцінки чи характеристики повідомлюваного: Дарма, що вже минулися жнива, Дарма, що снігом вкрита голова, допоки серце дихає любов'ю – життя цвіте. І молодість жива** (Т. Севернюк); **психічного стану, почуття: Сумно і смутно людині, коли висихає і сліпне уява** (О. Довженко).

Складнопідрядне речення із підрядним з'ясувальним нарівні із словосполученням у формі сильного керування постає одиницею реалізації валентного потенціалу предикативних прикметників. Нечисленність таких лексем і обмеженість їх семантичного обсягу значенням волевияву чи фіксацією емоційного стану мовця визначає малопродуктивність прислівних речень із пояснюваним словом головної частини предикативним прикметником: **Впевнена, що нашу країну чекає щасливіше майбутнє, аніж маємо сьогодні**. Іноді у семантиці прикметника запрогнозовано необхідність вияву причини певного емоційного стану, що спричиняє необхідність підрядної з'ясувальної частини : **Жалюгідний, хто, схилиючись перед чужим, забуває духовні скарби свого народу, нехтує рідним словом, зневажає або ігнорує вітчизняну історію** (з журн.); **Щасливий, хто сни має милі** (Леся Українка).

Віддієслівні іменники, виступаючи у функції опорних компонентів і зберігаючи семантику твірних дієслів, з са-

мого початку запрограмовані на синкретизм семантико--синтаксичних відношень: *Коли оце в Карамелевім селі пройшла чутка, що це їх Кармель отаманує в Чорному Лісі* (Марко Вовчок) – *чутка* яка? і *чутка* про що? Досить пристойна кількість прислівних речень з пояснювальним словом іменником-дериватом, своєрідне накладання двох смислів спонукають до розгляду проблеми: чи не варто у межах нечленованих структур прислівного типу виділити тип речень атрибутивно-об'єктних? Твердження, що з'ясувальні підрядні речення приєднуються до головного речення за допомогою сполучника *що*, тоді як підрядні означальні цього типу – за допомогою сполучного слова *що*, який має значення названого в головному реченні іменника [7], не постає глибоко аргументованим і беззаперечним.

Опорний компонент головної частини прислівного з'ясувального речення може виражатися стійким словосполученням, що стає можливим завдяки граматичному складу фразеологічних одиниць, вагомий відсоток яких становлять вирази дієслівної природи. Стрижневе слово формує валентний потенціал всього фразеологізму і виникає потреба заповнення гнізд правобічної валентності відповідною синтаксею у простому реченні чи підрядною частиною у складному. Пор.: *Не день і не два ламали голову над завданням* (розм..) – *Не день і не два ламали голову, що маємо робити* (А. Дімаров); – *Сергійку!.. Сергійку!.. Мовчить. Хоч голову даю на відруб, що він мене чує* (А. Дімаров).

Грамматична форма вираження опорного компонента визначає його функціональне навантаження у межах головної частини з'ясувального речення, забезпечуючи синтаксичну роль:

1/ **присудка:** *Ви знаєте, як липа шелестить у місячні весняні ночі?* (П. Тичина); *Справжній господар відчуває, коли потрібно розпочати сівбу* (з газ);

2/ **головного члена односкладного речення**, уживаючись у будь-якому різновиді дієслівних структур з одночленною основою: *Розуміється, що теологія була тут окремим предметом науки* (А. Чайковський) – пояснюване слово вжито у

безособовому реченні; *Та не гадай, що виграв бій, що ти навек – володар слова, і зупинятися не смій* (Л. Дмитренко) – в означено-особовому: *Говорять, що матері сльози гарячі і тверде, міцне каміння проймають* (Леся Українка) – в неозначено-особовому;

З/ **підмета** двоскладного речення, коли опорний компонент на формально-граматичному рівні є інфінітивом: *Розуміти, чого ти прагнеш від життя, дуже важлива річ.*

Співвідносний компонент головної частини, виражений предикативним словом чи прикметником, в обстежених нами конструкціях реалізує свій синтаксичний потенціал у межах односкладних конструкцій, виступаючи головним членом таких структур, здебільшого безособових: *Треба, щоб дисципліна в наших лавах була залізна* (М. Стельмах). Іноді прикметник у функції опорного слова на власне-синтаксичному рівні може виконувати роль іменної частини складеного присудка: *Ми щасливі і горді, що маємо дорогу спадщину наших визначних майстрів, художників слова...* (К. Гордієнко).

Віддієслівний іменник, уживаючись як опорне слово, контактує в собі як іменникові, так і дієслівні властивості, і якщо останніми зумовлена наявність підрядної з'ясувальної частини, то іменниковий статус співвідносного компонента визначає його синтаксичну функцію, а саме функцію підмета: *На одну тільки мить вколола Марійку думка, що це ж і є прощання з школою, з учителями* (О. Донченко).

Як уже зазначалося, підрядні з'ясувальні можуть стосуватися також усталених зворотів мови, але дієслівна граматична природа таких ФО забезпечує їм виконання синтаксичних функцій, аналогічних тим, які виконує одиничне дієслово, будучи пояснювальним компонентом.

Розуміння сутності прислівних з'ясувальних речень не можливе без всебічного аналізу семантико-синтаксичних засобів зв'язку складнопідрядного речення, коли поруч з лексичним наповненням частин, співвідношенням модально-часових планів, інтонацією присутніми постають формальні засоби зв'язку – сполучники і сполучні слова, мор-

фолого-семантична специфіка яких суттєво впливає на остаточне покваліфікування всього речення. За нашими спостереженнями, найпродуктивнішими є структури, поєднані словами **що/хто** та **як**, які в одних випадках функціонально-навантажені, тобто є сполучними словами, а в інших не реалізують свій синтаксичний потенціал і є сполучниками. Пор.: *Я не знаю, **хто** першим повідав мені Україну мою дорогу, барвінкову* (Т. Севернюк); *Я знаю, **що** бійця нащадки спом'януть і нашу віру й кров знесуть на п'єдстали* (А. Малишко); *Мені ввижається, **як** в тихім, ріднім колі Старий дідусь навча своїх онуків, про давнину справдешині байки править, про те, що діялось на нашім світі* (Леся Українка); *І не збагну ніколи, **як** вмістилось моє життя в маленькім слові хліб* (Д. Павличко). Якщо розмежування сполучника **що** і сполучних слів **хто/що** прозоре і не викликає сумнівів, то покваліфікування як у ролі сполучного слова можливе тоді, коли підрядна частина поряд із з'ясувальним значенням зберігає відтінок обставинного значення способу дії, а сам сполучний засіб логічно наголошується.

Сполучником і сполучним словом, залежно від цілого ряду факторів, може бути **коли**. Сполучник **коли** приєднує підрядну частину із значеннєвим відтінком темпоральності і може бути замінений **якщо**, який однозначно функціонує у мові лише як сполучник: *Як добре, **коли** світиться вогонь у хаті друга, трошки таємничий, Віщує довгий, теплий стиск долонь і до розмови затишної кличе* (М. Рильський). Неможливість такої зміни, посилене наголошування сполучного засобу при збереженні часової семантики підрядної частини говорить на користь **коли** як сполучного слова: *Як добре було б знати, **коли** скінчиться цей непевний час*. Інші сполучні засоби прислівних з'ясувальних речень чітко фіксовані або як сполучники – **мов, ніби, наче, щоб, аби, якби, поки, доти, чи** або як сполучні слова – **котрий, чий, де, куди, звідки, чому, скільки, наскільки, навіщо**. Пор.: *Людині треба, **щоб** її робота залишилась після неї самої жити* (Ю. Яновський); *Переконатися попробуй сам, **чи** міцно думки цвях сидить у слові* (Д. Павличко); *Вибираючи життє-*

вий шлях, випускник школи повинен знати, де він принесе більше користі Вітчизні (з газ.); Ти мусиш відповісти зараз, **навіщо** ти мене сюди замкнула (Леся Українка).

Підсумовуючи, зазначимо, що з'ясувальні (за іншою термінологією об'єктно-з'ясувальні) речення прислівного типу вирізняються своїм обов'язковим передбачуваним реченневотвірним синтаксичним зв'язком, що зумовлено валентним потенціалом опорного компонента; з'ясувальною семантикою, що не суперечить з'яві додаткових смислових відтінків; наявністю сполучників та сполучних слів як формально-граматичних засобів зв'язку у складнопідрядному реченні.

ПРИМІТКИ

1. *Поспелов Н.С.* О грамматической природе сложного предложения // Вопросы синтаксиса современного русского языка. — М., 1950. 2. *Вихованець І.Р.* Граматика української мови. Синтаксис. — К., 1993. — С. 331. 3. *Белошапкова В.А.* Современный русский язык. Синтаксис. — М., 1977. — с. 225-226. 4. *Богдан М.М.* Складнопідрядні речення з підрядними з'ясувальними // Українська мова та літ. в школі. — 1981. — №7. — С.42. 5. *Вихованець І.Р.* Тамо ж. — С.332; *Богдан М.М.* Тамо ж. — С.43. 6. *Богдан М.М.* Тамо ж. — С.44. 7. *Богдан М.М.* Тамо ж. — С.44.

В.І. Теркулов

канд. філол. наук, доцент
(Горловка)

УДК 81'373.611

О «ФОНЕТИЧЕСКИХ ПРИЧИНАХ» ВОЗНИКНОВЕНИЯ ЭТИМОЛОГИЧЕСКИХ ДУБЛЕТОВ

Понятие «этимологическая дублетность» – достаточно сложное и малоизученное. Именно поэтому практически в каждом исследовании, посвященном этому явлению, предпринимаются попытки уточнения объёма, структуры и механизмов формирования данной категории.

В ряде работ этимологическими дублетами признаются только «разные слова, которые некогда были вариантами од-

ной лексеми (разрядка наша – В.Т.)» [1] при традиционной трактовке термина «варианты» как «формальные разновидности слова типа *ноль – нуль*» [2]. Этому же мнению придерживаются И.А. Короленко, утверждающая, что «в основе этимологической дублетности лежит фонетическая вариативность (разрядка наша – В.Т.)» [3], М.С. - Айрапетян, указывающий на то, что «дублеты – это заимствованные в разное время варианты формы (разрядка наша – В.Т.) и значения одного и того же слова [4] и некоторые другие.

Если строго следовать этой концепции, нужно рассматривать в числе этимологических дублетов только группы типа *билль* «законопроект в Англии и США» (<англ. *bill* «законопроект» <фр. *bille* «грамота» <лат.) – булла «папская грамота» (<ср.-лат.), восходящие к разным фонетическим модификациям лат. *billa/ bulla* «грамота» [5], но не *штамп* (<нем. *Stampfe* «штамп» <ит.) – *эстамп* (<фр. *estampe* «гравюра» <ит.), восходящие к ит. *stampa* «печатать, оттиск», не имеющему фонетических или грамматических дублетов.

В своей основе эта теория не лишена некоторых положительных черт.

Во-первых, она определяет соответствие терминов «этимологическая дублетность» и «актуальная дублетность», объясняя первый через второй: этимологические дублеты – это слова, которые некогда были актуальными дублетами.

Во-вторых, она опирается на довольно распространенное мнение о том, что «если создалось два варианта слова, они, как правило, приобретают разные значения, хотя бы это различие касалось лишь оттенков значения» [6]. Таковы, например, рус. *клавиша* (у муз. инструментов) – *клавиш* (у механизмов); *манжета* «обшлаг рукава» – *манжет* «крепёжное кольцо», возникшие в результате расщепления фонетической дублетности у слов *клавиша/клавиш* (у муз. инструментов); *манжета/манжет* «обшлаг рукава» [7]. Именно такие явления имел в виду М. Б-реаль, исследовавший случаи возникновения этимологических дублетов в пределах одного языка – латыни, ут-

верждая, что «всякий раз, когда язык располагает двумя малодифференцированными экземплярами одного слова, он пытается использовать двойственность, чтобы различить в каждом особый семантический нюанс» [8], и анализируя этимологические дублиеты типа лат. *pena* «перо», которое может рассматриваться как синоним к *calamus* «перо», и *pinna* «перо птицы», не содержащее в своём значении семы «используемое для письма»; лат. *semel* «однажды» – *simul* «сразу»; *vere* «истинно» – *vero* «но» и т.п., восходящие в каждом случае к разным актуальным дублетам одного слова [9].

Можно привести, однако, и ряд аргументов, которые ставят под сомнение правильность приведенной концепции.

С одной стороны, фонетическая дублетность не всегда разрушается. Достаточно часто актуальные дублиеты слова очень долго сохраняют свой статус в рамках актуального тождества слова. В русском языке есть целый ряд стилистически нейтральных многовариантных лексем, существование которых не связано с процессом возникновения новых этимологически тождественных единиц. Таковы, например, уже упоминавшиеся здесь рус. *калоша/галоша*, которые, появившись в русском языке достаточно давно, до сих пор сохраняют качество актуальных дублиетов слова (по свидетельству [10], форма *калоша* впервые отмечается в 1801 г. в Словаре Гейма, а *галоша* – в 1819 г. в Словаре Розанова).

С другой стороны, основной тенденцией развития актуальной дублетности является, по мнению многих учёных, не семантическая или фонетическая дифференциация фонетических модификаций слова, а то, что «продуктивный вариант полностью вытесняет своего конкурента» [11]. Это отмечается, например, в случае вытеснения формой *акция* «ценная бумага» существовавшей в 18 в. наряду с нею формы *акцион* [12] и во многих других.

Все это ставит под сомнение сложившееся еще во времена Ж. Вандриеса [13] мнение о том, что «представляется более объективным говорить о фонетических причинах возникновения дублиетов и лишь в незначительной степе-

ни – о причинах семантических» [14].

Можно ли считать, что фонетическое варьирование может быть источником распада тождества слова. Думается, что нет. Дело в том, что фонемы «различают не смысл (семантику), а звучание слов» [15]. Поэтому и фонетическое варьирование является только фактором «искажения», видоизменения звучания слова, но не возникновения на его базе новой лексемы. «Совершенно неверно, механистично и поверхностно, – писал А.И. Смирницкий, – утверждение того, что будто бы замена [о] в слове *стол* на [у] дает слово *стул*: такая замена сама по себе является лишь искажением слова *стол*, собственно его звуковой оболочки, но не превращением одного слова в другое» [16]. Для того, чтобы произошла трансформация одного слова в другое, необходимо либо то, чтобы за одной из его глосс (группой глосс) закрепилось новое значение, либо то, чтобы одна из глосс перешла из одного языка в другой и там лексикализовалась. Например, для того, чтобы слово *манжета/манжет* «распалось» на две лексемы, необходимо, чтобы, во-первых, на базе его значения «обшлаг рукава» развилось значение «крепежное кольцо», а во-вторых – чтобы в дальнейшем это значение было связано с одним из формальных дублетов данного слова. Однако в этом случае не фонетическое, а именно семантическое развитие слова является источником для возникновения этимологических дублетов.

Этому утверждению в какой-то мере противоречат явления абсолютной синонимии этимологически тождественных слов, появившихся в русском языке в результате прямого или опосредованного многократного заимствования одной и той же лексемы-источника, таких, например, как рус. *вигонь* «парнокопытное из семейства лам» (<фр. *vigogne* тж < исп.) – *викунья* тж (< исп.), восходящих к исп. *visca* «парнокопытное из семейства лам».

Указанные слова имеют в русском языке тождественное значение, но различаются фонетически. На основании этого можно было бы предположить, что именно фонетические процессы привели к образованию двух лексем на базе одной – исп. *visca*. Однако это не так. Слова

вигонь и *вукунья* были заимствованы из разных языков – французского (фр. *vigogne*) и испанского. Следовательно, они были заимствованы уже как разные лексемы, поскольку нельзя, разумеется, говорить об актуальном тождестве разноязычных слов: фр. *vigogne* не тождественно актуально исп. *vicusa* и наоборот. Именно то, что первоначально одно и то же слово / исп. *vicusa*/ стало употребляться в разных языках, и обусловило появление на его базе двух разных, но этимологически тождественных лексем /фр. *vigogne*, исп. *vicusa*/, попавших затем в русский язык и сохранивших в нем свою автономность. Фонетические же различия между ними являются лишь следствием различия фонетических систем передающих языков, но отнюдь не причиной образования этимологических дублетов.

Это утверждение на первый взгляд не согласуется с фактами существования в языке актуальных формальных дублетов, появление которых объясняется «множественностью передающих сред (контакты с разными языками) и разнообразием передачи иноязычного материала на русской почве» [17], таких, например, как рус *матрас* (<ст.-фр. *materas* «подушка») – *матрац* (<нем. *Materatze* «матрас»); рус *а'гент* (<нем. *Agent*) – *'агент* (пол. *agent*) и т. п. Действительно, если при многократном заимствовании одного и того же слова могут возникать не только разные лексемы, но и актуальные дублеты одной и той же единицы, то может быть исходным для этимологически тождественных слов является состояние их актуального тождества в заимствующем языке, разрушаемого по мере осознания значительности фонетических расхождений у данных «актуальных дублетов». Это, однако, не так.

Фактором возникновения таких единиц выступают различного рода языковые аттракции первоначально разных – в силу своего статуса разноязычных – слов. Можно выделить два типа аттракции:

а) лексическая аттракция, то есть стяжение разных, но этимологически тождественных лексем в формальные дублеты одного слова

б) семантическая аттракция, то есть стяжение лексем в лексико-семантические варианты одного слова.

Сущность лексической аттракции состоит в том, что образовавшиеся в результате многократного заимствования разные слова в силу тождества своих значений и близости фонетических обликов начинают восприниматься носителями заимствующего языка не как абсолютные синонимы, а как различные реализации одного и того же слова, то есть становятся фонетическими дублетами одной лексемы. Например, рус. *“агент/аг”-ент* были заимствованы из разных языков, соответственно – польского (пол. *agent*) и немецкого (нем. *Agent*). Следовательно, в русский язык они попали, согласно приведенным выше рассуждениям, как разные слова. Однако тождество значения («представитель») и фонетическая близость (различие только в месте ударения) явились основанием для того, чтобы они стали восприниматься носителями русского языка как фонетические дублеты одного слова.

Семантическая аттракция – это стяжение слов-омонимов в лексико-семантические варианты одного слова. Как известно, заимствование осуществляется через речь [18], а в речи и говорящий и слушающий приписывают слову только одно определенное значение, не думая при этом не только о синонимических словах, но и о других значениях данного слова» [19]. Поэтому «заимствованные слова характеризуются часто смысловой одноплановостью, поскольку, вовлекаясь в орбиту другого языка, они отрываются от того широкого круга значений, который присущ им в языке-источнике, оказываются лишенными «внутренней формы», уединяются в одном, особо специфичном значении» [20]. В силу этого вторичное заимствование того же слова в том же фонетическом облике, но с другим значением обычно приводит к возникновению в языке разных слов-омонимов. Таковы, например, этимологические дублеты *аккорд* «договор» – *аккорд* «созвучие», восходящие к французскому *accord* «сделка, созвучие». Распад тождества происходил здесь следующим образом. В начале 18 века в русский язык заимствуется фр. *accord* в значении «договор» (по Смирнову первая фиксация в форме *акорть*

в «Лексиконе вокабулам новым» в 1701 году [21]). Это привело к возникновению двух разноязычных этимологически тождественных лексем фр. *accord* «делка, созвучие» – рус. *аккорд* «делка». Повторное заимствование французского слова в значении «созвучие», осуществленное в последней трети 18 в (первая фиксация в 1773 г. [22], могло привести, следовательно, только к образованию новой лексемы, поскольку фр. *accord* «созвучие» не тождественно актуально рус. *аккорд* «делка». Это различие лексем сохраняется и в русском языке, так как, «если во французском языке оба значения связаны между собой в единое смысловое целое, то в русском языке отсутствие промежуточных звеньев слова *аккорд* и отдаленность друг от друга сфер употребления этого слова в конечном счете определяет (вернее, сохраняет – В.Т.) их функционирование в языке как слов-омонимов» [23].

Однако в тех случаях, когда значения слов близки, и объединение их не противоречит семантическим законам заимствующего языка, происходит стяжение слов-омонимов в лексико-семантические варианты одного слова. Таковы, например, лексико-семантические варианты слова *вуаль*, заимствованного из французского языка (фр. *voile*) сначала в значении «сетка из прозрачной ткани, прикрывающая лицо» (первая фиксация – 1892 г.), а затем в значении «прозрачная ткань высокого качества» (первая фиксация – 1934 г.) [24]. Близость указанных значений (интегральная сема «прозрачная ткань»), а также то, что сосуществование их в пределах одного слова не противоречит семантическим законам русского языка, в котором отмечается соответствующий данной ситуации метонимический перенос «материал – изделие из этого материала», и обусловили возможность стяжения омонимов *вуаль* «сетка из прозрачной ткани, прикрывающая лицо» – *вуаль* «прозрачная ткань высокого качества» в лексико-семантические варианты.

В некоторых случаях такой аттракции препятствуют расхождения в звучании этимологически тождественных слов. Например, значения рус. *келья* «комната монаха в мона-

стыре» (гр. *κελλιον* «комната» < лат.) и *целла* «комната в храме» (< лат.), восходящих к лат. *cella* «комната», при условии фонетического тождества этих лексем могли бы рассматриваться как значения одного слова. Однако и здесь источником возникновения этимологических дублетов являются не фонетические процессы, что можно было бы предположить, поскольку именно фонетическое различие слов становится гарантией их отдельности, а социолингвистические – взаимодействие языков. Дело в том, что расхождения в звучании указанных лексем произошло уже после их автономизации в разных языках и обусловлено различиями в фонетическом строе латинского и греческого языков. Возникшие различия, реализованные затем в языке-реципиенте, являются в нем, следовательно, не источником распада тождества, а лишь условием сохранения отдельности разных лексем.

Таким образом, приведенные размышления ставят под сомнение возможность ограничения круга этимологических дублетов только словами, восходящими к разным формальным модификациям одного слова, и во многом свидетельствуют в пользу другой концепции, ведущей своё начало от работ В. Скита [25], согласной которой этимологическими дублетами являются лексемы, «происходящие от одной или разных форм одного и того же слова» [26].

Данная концепция практически не устанавливает ограничений для исходных межгlossовых отношений, определяя каждую из разновидностей таких отношений как потенциальный источник этимологической дублетности. Другими словами, согласно приведенному определению этимологическими дублетами можно считать и группы типа *форма* (<пол. *forma* «внешний вид» <лат.) – *фурма* «устройство для подачи дутья в печь» (<нем *Form* тж <лат.), восходящие к семантически, фонетически и грамматически идентичным glossам лат. *forma* «вид», и группы типа *корд* (<фр. *corde* «нить» <лат.) – *корда* «поводок» (<фр. *corde* «поводок» <лат.) – *хорда* (<лат.), восходящие к формальным дублетам лат. *corda/chorda* «веревка», и группы типа *мателом* «корабль-конвоир» (<фр.) – *матрос* (<голл.

matroos «матрос» < фр.), где первое восходит к форме единственного числа фр. *matelot* «корабль-конвоир, матрос» а второе – к форме множественного (*matelots*), транслитерированной и видоизмененной на голландской почве.

Другими словами, этимологическими дублетами являются слова, возникшие в результате преобразования по тем или иным причинам межгlossовых отношений в межсловные. При этом следует, конечно, указать на то, что данный процесс, в основе которого лежит лексикализация глоссы или группы глосс, может базироваться на разных исходных межгlossовых отношениях, что позволяет говорить о разновидностях этимологической дублетности: **собственно лексической**, когда актуально различные слова возникают на базе этимологически идентичных глосс (*вигонь – викунья*); **лексико-семантической**, когда актуально различные слова возникают на базе разных лексико-семантических вариантов слова (*аккорд* «созвучие» – *аккорд* «делка»; *ячмень* «злак» – *ячмень* «воспаление»), **лексико-фонетической**, когда актуально различные слова возникают на базе формальных дублетов слова (*билль – булла*; *рация – радиостанция*); **лексико-грамматической**, когда актуально различные слова возникают на базе разных грамматических форм слова (*мателот – матрос*; *лес – леса*). Объединяет эти разновидности то, что в пределах одного языка (**семантическая этимологическая дублетность**) распад тождества слова осуществляется в результате семантического развития той или иной группы глосс, а при взаимодействии языков (**лексическая этимологическая дублетность**) – в результате собственно акта многократного заимствования. Но даже семантические и лексические этимологические дублеты следует объединить под одним названием «дублетность», поскольку как первые, так и вторые основываются на историческом тождестве каждого из компонентов дублетных групп слову-источнику.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Никитина М.О.* Этимологические дублеты в истории английского языка: К проблеме тождества слова: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1985. – С. 5. 2. *Никитина М.О.* Там же. 3. *Короленко И.А.* Словарь этимологических дублетов испанского языка,

– М.-Л., 1969. – С. 71. 4. *Айрапетян М.С.* Этимологические дублеты в системе французского языка: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1953. — С.12. 5. В словаре Дворецкого (*Дворецкий И.Х.* Латинско-русский словарь. – М., 1986. – С.108) такое значение лат. *billa/ bulla* «грамота» не приводится. Однако то, что на него указывают *Этимологический словарь русского языка*. – т.1. – Вып.3. – М., 1963-1983 – С.119, 222 и *Skeat W.W.* A concise etymological dictionary of the English language. – New-York, 1963. – P.49], и то, что оно закономерно выводится из значений слов *билль* и *булла*, позволяет предположить наличие его у латинской лексики по крайней мере для уровня вульгарной латыни. 6. *Степанов Ю.С.* Основы общего языкознания. – М., 1975. – С.14. 7. *Фадеев В.И.* Этимологические дублеты и смежные категории//Русский язык в школе. – 1973. – №3. – С.78; *Рогожникова Р.П.* Варианты слов в русском языке. – М., 1966. – С.14. 8. *Brüal M.* – Les doublets latins//Mimoire de la société linguistique de Paris. – Paris, 1868. – P.163. 9. *Brüal M* Там же. – Pp.163-164. 10. *Этимологический словарь русского языка*. – Т.1. – Вып.4. – С.19; *Этимологический словарь русского языка*. – Т.2. – Вып.8. – С.30 11. *Горбачевич К.С.* Вариативность слова и языковая норма. – Л., 1970. – С.26. 12. *Биржакова Е.Э., Воинова Л.А., Кутина Л.Л.* Очерки по исторической лексикологии русского языка 18 века: Языковые контакты и заимствования. – Л., 1972, С.140. 13. *Вандриес Ж.* Язык. – М., 1937. – С.53. 14. *Фадеев В.И.* Этимологические дублеты общего происхождения в английском и русском языках: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – К., 1970. – С.7. 15. *Смирницкий А.И.* Значение слова и его семантика// Вопросы языкознания. – 1960. – №3 – С.112. 16. *Смирницкий А.И.* – Там же. 17. *Биржакова Е.Э., Воинова Л.А., Кутина Л.Л.* – Там же. – С.89. 18. *Биржакова Е.Э., Воинова Л.А., Кутина Л.Л.* – Там же. – С.84. 19. *Покровский М.М.* Семантические исследования в области древних языков. – М., 1896. – С.21. 20. *Сорокин Ю.С.* Развитие словарного состава русского языка в 30-е – 90-е гг. 19 столетия. – М.-Л., 1965. – С.59. 21. *Смирнов Н.А.* Западное влияние на русский язык в петровскую эпоху// Сб. отд. русского языка и словесности. – СПб., 1910. – С.32. 22. *Биржакова Е.Э., Воинова Л.А., Кутина Л.Л.* Там же. – С.339. 23. *Биржакова Е.Э., Воинова Л.А., Кутина Л.Л.* Там же. – С.271. 24. *Словарь современного русского литературного языка*: в 17-ти томах. – М., 1950-1965. – Т.2. – С.920. 25. *Skeat W.W.* Там же. – P.748. 26. *Сегаль М.М.* О некоторых типах этимологических дублетов в современном английском языке//Ученые записки ЛГПИ им. А.И. Герцена. – 1958. – С.115; см. также: *Фадеев В.И.* Этимологические дублеты и смежные категории//Русский язык в школе. – 1973. №3. – С.76 и др.

Е.Н.Белицкая
канд. филол. наук, доцент
(Горловка)

УДК 81'373.2

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИЗУЧЕНИЯ КОННОТАТИВНЫХ ОНИМОВ

Современная лингвистика обладает большим арсеналом методологических подходов к изучению своего объекта – языка. Ученый вправе выбрать тот путь, который является наиболее эффективным в решении конкретных задач исследования интересующего его предмета – языкового элемента. В данной статье анализируются методологические основы исследования коннотативных онимов (далее в тексте КО или коннотонимы) – собственных имен, развивших дополнительные созначения. В любом естественном языке можно обнаружить достаточно большой пласт таких единиц. В русском языке это, например, собственные имена (далее в тексте СИ) типа *Гамлет, Манилов, Дон Жуан, Дон-Кихот, Иван* ('русский'), *Джек* ('американец' или 'англичанин, англоговорящий') и другие.

Для вычленения предмета – коннотоним – наиболее продуктивен, на наш взгляд, структурный метод исследования, так как он дает возможность ответить на вопрос: а существует ли некое системное значение, которое отвечает только данной единице. В свое время на этот вопрос мы ответили утвердительно [1], оговорив при этом формирующийся характер такого значения коннотонимов. В языке как системе представлена единица – КО, которая имеет свою значимость, определенную нами по сопоставлению со значимостями СИ и имен нарицательных (далее в тексте ИН), особую валентность, формирующуюся из узальной сочетаемости языкового элемента. Выделение категории «*коннотоним*» дало возможность рассмотреть единицу в ономаσιологическом аспекте – изучить типы номинации, которые используются при образовании КО, семасиологическом аспекте – описать формирующееся в они-

ме коннотативное значение и, наконец, в таксономическом аспекте – определить границы коннотативных онимов в подсистеме проприальных единиц, классифицировать их и описать выделенные классы. Таким образом, выделение категории как следствие анализа предмета исследования структурным методом позволило решить многие проблемы коннотативной лексики. Однако современное развитие лингвистических идей создает новые возможности для рассмотрения проприальных единиц. Так, коммуникативная лингвистика предлагает особый подход к исследованию КО. Известно, что единственным объективным источником знаний для лингвиста является текст. В большей мере он является не столько целью, сколько средством изучения интересующих языковеда единиц. Текст можно исследовать в статичной данности, а также в динамическом аспекте, когда при анализе учитывается все то, что помогает людям создавать и понимать предложения (Осгуд). Второй подход применительно к анализу коннотонимов позволяет преодолеть определенное несоответствие между динамичным характером КО как единиц с формирующимся системным значением и статичным способом их описания структурным методом.

Текст в динамике рассматривается с точки зрения адресанта (говорящего) и адресата (собеседника) для выяснения процессов его создания для донесения информации и ее последующего восприятия. Графически этот метод анализа можно представить так:

адресант → **текст** → **адресат**
 (ономасиологический аспект) (семасиологический аспект)

Коммуникативный подход, таким образом, позволяет вывести ономасиологический и семасиологический аспекты исследования проприальной коннотативной лексики на новый уровень, что дает возможность по-новому оценить некоторые явления коннотативной ономастики. Дальнейшее изложение представляет собой описание такого опыта применения методики анализа КО.

Для большей продуктивности мы расчленили предложенный выше метод на две составляющие: ономасиоло-

гическую (адресант > текст) и семасиологическую (текст > адресат). В соответствии с данным членением выделяются две отдельные, но взаимосвязанные проблемы: моделирование говорящим текстов с КО (1) и способы их восприятия (2). Рассмотрев более 10 000 текстов с коннотонимами в произведениях русских писателей XIX – XX веков, мы пришли к таким выводам:

1. Называя объект несвойственным ему образом, автор в абсолютном большинстве случаев моделирует текст таким образом, чтобы информация о псевдоидентификации при помощи КО была донесена до адресата с максимальной точностью. Достигается это с помощью:

1) грамматических средств:

а) формирование коррелятивно-релятивной оппозиции КО singular – КО plural из форм *singularia tantum*, *pluralia tantum*, типичных для СИ.

б) утрата фиксированного рода СИ при образовании КО;

в) изменение словообразовательного значения формантов, участвующих в образовании КО;

г) установление новых семантических связей типа атрибут + КО;

д) перемещение КО из идентифицирующих в предикцирующие позиции в синтагме.

2) лексических средств:

а) формирование синонимических, антонимических отношений с ИН, имеющими полноценное лексическое значение;

б) использование так называемого поясняющего контекста [1].

Кроме того, для оправдания псевдоидентификации объекта из глубинного на поверхностный уровень (термины порождающей грамматики, чья методика здесь является неотъемлемой частью исследования) выводится ее сценарий. Другими словами, производится текстовая стандартизация нестандартной номинации. Эксплицируются, как правило, два сценария, соответствующие двум базовым мифотворческим моделям человеческого сообщества: абсолютизация ролевого статуса человеческого поведения

ния и вера в вечность человеческой души при признании родства всех людей.

В первом случае ролевые отношения номинируются КО, статус роли эксплицируется при помощи слов *игра, роль, играть, изображать* и т.д., например: «Скучной *ролью Телемака*/ Я наскучил, о друзья,/ О Москва, Москва-Итака! Скоро ли тебя увижу я?» (А.С. Пушкин. Из письма к Вигелю); «Первый взгляд, брошенный новорожденным на полухмельного отца своего, бывает часто последним взглядом; непостоянный вскоре после рождения на свет залога любви бросает свою подругу и чердак с твердым намерением *разыграть роль Ловеласа* в других, более удобных местах» (Д.В. Григорович. «Петербургские шарманщики»), «На душу Элеоноры наслонилось многое, почерпнутое из бесчисленных прочитанных ею книг, Сиссагаре понял это и охотно *изображал из себя попеременно Гамлета, Ромео, Кориолана, Спартака*, в зависимости от того, чего от него ждали (Г.И. Серебрякова. «Предшествование»). Иногда достаточно вывести на поверхностный уровень ситуацию из конкретного литературного произведения или известной ситуации, в рамках которых осуществляется приписывание роли, например: «Губернатор обласкал меня так, что я вообразил, что приобрел в нем, подобно *Горацию*, своего *мецената*, от щедрот которого польется на меня золотой дождь (Н.А. Некрасов. «Жизнь и похождения Тихона Тростникова»); «Вообще, княжна, имевшая случай читать много и пристально, любит сравнивать себя с героями различных романов. Более других по сердцу пришелся *Жорж Санд* и ей, без всяких шуток иногда представляется, что она – *Valentine*, а Техоцкий – *Venooot*» (М.Е. Салтыков-Щедрин. «Губернские очерки»); «–Да, конечно, я – *Ирод*, а ты и твой папенька – *египетские младенцы*. Конечно» (А.П. Чехов. «Черный монах»); «Вы похожи на *Маргариту* в «*Фаусте*», когда она выходит в сад... У всякой *Маргариты* должен быть свой *Фауст*. Совершенная *Маргарита*» (Д.Н. Мамин-Сибиряк. «Приваловские миллионы»). Порой при достаточной известности ситуации возможно ее моделирование в тексте вплоть до отсутствия номинации роли адресата. Использо-

вание такой своеобразной фигуры умолчания значительно усиливает коммуникативный эффект, например: «Клотильда давно ополчилась на отщепенцев и трусов, как она называла пошибилистов. Увидев знакомого..., Лави, мастерица остановила его коротким: **«Где брат твой Авель, Лави?»**. Опешив на мгновение, женообразный, вспльчивый Лави разразился в ответ длинной тирадой... (Г.И. Серебрякова. «Предшествование»).

Моделирование текстов возможно не только с позитивной модальностью, но и отрицательной или условной, например: «Дорн. – **Юпитер, ты сердился...** Аркадина. – **Я не Юпитер, а женщина**»; «**Он не Моцарт, не гений, а я не Сальери**» (Г.И. Серебрякова. «Предшествование»); «**Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес, а здесь он офицер гусарской**» (А.С. Пушкин. «К портрету Чаадаева»); «**Если бы я был Отелло, а вы Яго, то вы не могли бы быть лучше...впрочем, я хохочу! Не может быть никакого Отелло, потому что нет никаких подобных отношений**» (Ф.М. Достоевский. «Подросток»).

Порой абсолютизация роли приводит к оценке человека с точки зрения соответствия или не соответствия ей, игра «в наоборот», так сказать, например: «**Вот где проясился Вертер!**» – думал я на следующий день, снова направляясь к жилищу бригадира... Мне ужасно захотелось расшевелить старика, заставить его разговориться...а потом, когда он разогреется, наведу речь на эту, как бишь ее?...Аграфену Ивановну. **Странное имя для «Шарлотты» – Аграфена!**» (И.С. Тургенев. «Бригадир»).

Мысль о родстве людей и вечности человеческой души реализуется в соостествующих моделях текстов, где псевдоидентификация объясняется имеено этой идеей, выводимой на поверхностный уровень, например: «**Общая мировая душа – это я... я. Во мне душа и Александра Велико-го, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки**» (А.П. Чехов. «Чайка»); «**Пожарский оживает – Смоленский оживет!**» (Д.В. Давыдов. «На монумент Пожарского»); «**У старика была дочь, и дочь-то была красавица, а у этой красавицы был влюбленный в нее идеальный чело-**

век, **братец Шиллеру**, поэт, в то же время купец, молодой мечтатель, одним словом – вполне немец, **Феферкухен какой-то**» (Ф.М. Достоевский. «Униженные и оскорбленные»).

2. Проблема понимания текстов с КО, рассматриваемая как семасиологическая процедура, сводится к анализу адекватности/неадекватности восприятия псевдоидентификации при помощи коннотонимов. В большинстве случаев коммуникация успешна, но иногда координация «говорящий – слушающий» нарушается. В тех случаях, когда слушающий не владеет информацией о содержании имени, КО может восприниматься как 'чистый' оним, например: **«Морфей, прими меня в свои объятия. Это божество, которого я охотно бы сделался жрецом. А помнишь, как обиделась барыня, когда ей сказали: «Когда я пришел к вам, вы были в объятиях Морфея». Она думала, что Морфей – Андрей, Малафей»** (Л.Н. Толстой. «История вчерашнего дня»).

Порой ИН, особенно неизвестное говорящему, являющееся семантической пустышкой, начинает оформлять свой статус как регулярная семантически опустошенная языковая единица – СИ, – а уже затем актуализация определенных признаков, например, его внешней формы, модели сочетаемости, приводит к возникновению коннотативных созначений. Пример, показывающий такую динамику семантических изменений в ониме – стихотворение В.В. Маяковского «О «фиасках», «апогеях» и других неведомых вещах» – довольно пространный, но он ярко демонстрирует процессы свободного перехода ИН в СИ, а затем в КО:

«Акуловкой получена газет связка./ Читают./ В буквы глаза втыкают./ Прочли:/ – «Пуанкаре терпит фиаско». – / Задумались./ Что это за «фиаска» за такая?/ Из-за этой «фиаски»/ грамотей Ванюха/ Чуть не разодрался:/– Слушай, Петь,/ с «фиаской» остро держи ухо:/ даже Пуанкаре приходится его терпеть./ Пуанкаре не потерпит какой-нибудь клячи./ Даже Стиннеса – / и то! – / прогнал из Рура./ А этого терпит./ Значит, богаче./ Американец, должно!/Понимаешь, дура?! – /С тех пор,/ когда самогонщик,/ местный туз,/ про-

езжал по Акуловке, гремя коляской,/ в уважение к богатству,/ скидывая картуз/ его называли – / **Господином Фиаской.**// Последние известия получили красноармейцы./ Сели./ Читают, газетиной вея./ – О французском наступлении в Руре имеется?/ – Да, вот написано:/ **«Дошли до своего апогея.»**/ – Товарищ Иванов!/ Ты ближе./ Эй!/ На карту глянь!/ Что за место за такое:/ **А-по-г-е-й?** – / Иванов ищет./ Дело дрянь./ У парня/ аж скулу от напряжения свело./ Каждый город просмотрел,/ каждое село./ Эссен есть – /**Апогея нету!**// Деревушка махонькая, должно быть, это./ Верчусь – / аж дыру провертел в сапоге я – /не могу найти никакого **Апогея!**// Казарма малость посовецалась./ Наконец – / товарищ Петров взял слово:/ – Сказано: до своего дошли./ Ведь не до чужого?// Пусть рассеется сомнений дым./ **Будь он селом или градом,/ своего «апогея» никому не отдадим,/ а чужих «апогеев» – нам не надо.**

Наконец, отмечены многочисленные случаи восприятия 'чистых' СИ как КО. Основные причины приписывания онима коннотативных созначений – актуализация их внутренней формы, внешней формы, а также узуальных параметров, например: «**Костин** была фамилия у этого человека. Рязанцев подумал, что фамилия происходит не от древческого имени – **Костя, Константин**, а от слова «кость», «**костяной**» (С. Залыгин. «Тропы Алтая»); «Иван Петрович **Спандипандопуло**. Карабиров утверждал, будто такая фамилия подтверждает, что еще в процессе эмбрионального развития ее владелец потерял всякий здравый смысл» (С.Залыгин. «Боб»); «Наконец приехали в монастырь. До всемогущей ходили осматривать стены, кладбище, лазили на площадку западной башни, ту самую, откуда в древние времена наши предки следили движение, и последний **Новик** открыл так поздно имя свое и судьбу свою и свое изгнанническое имя» (Лермонтов. «Княгиня Лиговская»). В последнем примере СИ **Новик** – имя юношей бояр и дворян, которые в допетровские времена начинали свою службу при дворе без определенной должности. Следовательно, антропоним **Новик** обладает четкими социальными характеристиками, являющимися основными в его значении.

Таким образом, современная наука имеет много возможностей для изучения речевой деятельности. Исследования языка как имманентной гомогенной системы с их традиционным структурным методом на определенном этапе уступают место методам коммуникативной и когнитивной лингвистики, в центре внимания которых находится динамический аспект речевой деятельности, живой процесс речеворочества. Причем, оба подхода не взаимоисключают друг друга а дополняют, делая наши представления о языке более весомыми и объективными.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Беліцька Є.М.* Конотонімізація онімів як лексико-семантичний процес: Дис. ...канд.філол.наук: 10.02.15. – Донецьк, 2000. – 198 с.

И.А. Герасименко
канд. филол. наук, доцент
(Горловка)

УДК 801.001

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ТИПЫ ИНФИНИТИВНЫХ ВВОДНЫХ КОМПОНЕНТОВ ПРЕДЛОЖЕНИЯ В РУССКОМ И УКРАИНСКОМ ЯЗЫКАХ

Как известно, язык по природе своей антропологичности на всех уровнях пронизан модальностью. Модальность, служащая “формой выражения модальных интенций говорящего” [1], реализуется как эксплицитно, так и имплицитно вербальными и невербальными средствами. В связи с этим категория модальности имеет синтаксическую, семантическую и прагматическую формы проявления. Синтаксическая сущность модальности непосредственно связана с категорией вводного компонента предложения (далее ВК), включающая вводные слова (далее ВС), вводные словосочетания (далее ВСС) и вводные предложения (далее ВП). Набор лексем, входящих в ВК, до-

вольно разнообразный. Поэтому цель данной статьи – рассмотреть только семантические типы инфинитивных ВС, ВСС и ВП, выведенные на основе данных словарной литературы [2] и подтвержденные примерами из художественных текстов.

Инфинитивные ВК “створюють специфічний інтерпретуючий потік семантики, взаємозв’язований із основним текстом” [3] и выражают многообразные значения. Так, с помощью инфинитивных ВС, ВСС, ВП говорящий (пишущий) указывает на степень достоверности сообщения; дает эмоциональную оценку излагаемого в предложении факта; выражает замечания о стиле высказывания; устанавливает отношения данного сообщения к другим высказываниям. Это позволяет сгруппировать инфинитивные ВС и ВСС (ВП) в следующие семантические типы: инфинитивные парантезы, I) содержащие рассудочную, логическую оценку степени достоверности сообщения, т.е. **рассудочный** тип; II) выражающие эмоциональную оценку того, о чем говорится в предложении, т.е. **эмотивный** тип; III) характеризующие отношение к способам выражения мысли, к стилю высказывания, т.е. **оценочный** тип; IV) указывающие на экспрессивный характер высказывания, т.е. **экспрессивный** тип; V) устанавливающие отношение между частями высказывания, соединения или пояснения части высказывания, т.е. **соединяюще-поясняющий** семантический тип.

Инфинитивные парантезы первого (I) семантического типа (**рассудочного**) обозначают логическую оценку сообщения. Однако, говоря об I, надо заметить, что предложение при высказывании может быть как с оттенком сомнения, так и с оттенком уверенности. В связи с этим, все рассудочные инфинитивные ВС, ВСС и ВП, в свою очередь, делятся на две подгруппы. В первом случае инфинитивные парантезы (I) употребляются при высказывании предположения о возможности, вероятности, допустимости чего-либо, но с оттенком сомнения, неуверенности. К речениям ‘*сомнительной возможности*’ относятся: русск. [*а*] *может быть / быть может* (укр. *може бути*); *может статься /*

статья может (устар.) (укр. *може статися*); *[как] можно думать*; *[как] можно полагать*. Некоторые из них отражены в следующих примерах:

русск. *От этого, может быть, так и тяжело ему смотреть на море* (И.А. Гончаров);

Может быть, в самом деле он вновь понадобился в Москве (И.Ф. Стаднюк) [4].

Во втором случае инфинитивные парантезы (I) употребляются при утвердительно высказываемом предположении и передают большую или меньшую степень уверенности в правильности, достоверности того, о чем говорится, что утверждается. К речениям 'утвердительной возможности' относятся следующие инфинитивные ВС: русск. *видать* (укр. *видати*); *знать* (укр. *знати*); *ведать*; *слыхать*; укр. *чути*; *подумати*; *подивитись*; *надіятися*; и ВСС (ВП): русск. *как [и] следовало ожидать* (укр. *як і слід/треба було сподіватися/чекати*); *[как] [и] надо думать* (укр. *треба гадати*); *[как] можно думать/полагать*; *должно быть* (укр. *мусить бути*); *должно полагать*; *должно статья*; *[как] [и] надо полагать*; *надо быть*; *как знать*; укр. *по всьому видати,-ть*; *як поглянути*. Например:

русск. *Видит девица, что тут люди добрые живут; знать, не будет ей обидно* (А.С. Пушкин);

Должно быть, моему ямщику стало стыдно (Л.Н. Толстой);

укр. *Видать, не знати нам і тут спокою* (В. Логвиненко); *Зустрів він раз на одних зборах дівчину, по всьому видать, не просту* (І.А. Цюпа).

Второй (II) семантический тип (ЭМОТИВНЫЙ) составляют инфинитивные ВС, ВСС, ВП, обозначающие эмоциональную оценку того, о чем говорится в предложении. К ним относятся: русск. *легко сказать* (укр. *легко сказати*); *трудно поверить*; *нечего [и] думать, нечего сказать* (укр. *нічого [ї] казати/сказати,-ть*); *шутка [ли] сказать*; *нечего говорить* (укр. *нічого мовити, нічого [ї] говорити*); укр. *нема що/чого й казати*; *нечего делать / делать [было] нечего* (разг.); (укр. *нічого робити*); русск. *что [и] говорить* (укр. *що/чого й казати*); *грех сказать* (укр. *гріх [сло-*

во/слова] сказати); нечого/чого [и] гріха таїть; що [и] гріха таїть (укр. *нічого гріха таїти крити, ніде гріха діти, ніде правди діти/сховати* (разг.); *недалеко ходить*).

Парантезы этого (II) типа выражают различные чувства говорящего: радость, огорчение, сожаление, удивление, негодование. Так, речение *легко сказать* (укр. *легко сказати*) употребляется для выражения по поводу того, что представляется сложным, трудным; *нечего сказать, нечего говорить* (укр. *нічого [й] казати/сказати,-ть, нічого мовити, нічого й говорити*) выражают либо согласие, подтверждение чего-либо, либо возмущение с оттенком иронии. Речение *шутка [ли] сказать* содержит удивление по поводу значительности чего-либо. ВСС *делать нечего/нечего делать* употребляется в значении 'иного выхода нет, иначе поступить нельзя; приходится примириться с чем-то'. Это речение выражает согласие из-за невозможности сделать, решить по-другому. Инфинитивное ВП *что [и] говорить* (укр. *що/чого й казати*) используется в значении 'вне всякого сомнения, совершенно определено, действительно'. Употребление некоторых из них иллюстрируют такие примеры:

русск. *Теперь, нечего делать, надо выпросить прощения* (И.А. Гончаров);

Я ее при жизни не любила, а, нечего сказать, с характером была девка (И.С. Тургенев);

укр. *Добрі, нічого сказати, поцілунки!* – додав, усміхаючись (П. Мирний);

Що й казати, була тут пожива для чабанських жартів (О. Гончар).

Третий (III) семантический тип (**оценочный**) составляют инфинитивные парантезы, характеризующие отношение к способам выражения мысли. Данные ВС, ВСС и ВП содержат отношение говорящего к стилю высказывания, к выбору отдельного слова и выражения. То или иное сообщение нередко сопровождается стилистической отметкой говорящего лица, оценкой выбранной или принятой манеры речи. Говорящий как бы не решается признать свои слова адекватным отражением действительности или един-

ственно возможной формой выражения передаваемой мысли. Поэтому он снабжает свои высказывания оговорками, стилистическими оценками или заметками. К инфинитивным ВС, ВСС, ВП этого типа относятся следующие речения: русск. *сказать [тебе/вам]* (укр. *сказати [б] / сказать [би]*); *доложить [вам]; [да] и то сказать* (укр. *[та/а] й/ї то/те сказати*); *словом сказать; вообще сказать* (ст.-русск. *всяко реци*); *короче сказать* [5]; *осмелюсь сказать/доложить/заметить/добавить; боюсь сказать/назвать; позволю себе думать/сказать; с позволения сказать/доложить* (укр. *з дозволу сказати*); *изволишь [-те] видеть/знать; понимать; [а] можете представить себе; лучше сказать* (укр. *краще сказати*); *по-нашему сказать; просто/попросту; проще сказать* / ст.-русск. *спроста/просто реци* (укр. *попросту сказати / сказати просто/попросту*); *так сказать* (укр. *так [би] сказати/мовити*); *точнее сказать* (укр. *точніше сказати*); *правильнее сказать; вернее сказать; можно сказать* (укр. *можна сказати.*); *как [бы] [вам] сказать/выразиться* (укр. *як/як би [тобі/вам] сказати*); *как следовало бы [и] сказать/отметить; если можно так сказать/выразиться* (укр. *якщо можна так висловитися*); *если выразиться поучтивее; если сказать помягче; благодарить бога* (укр. *хвалити бога/долю / богові/богу дякувати*); укр. *дякувати випадкові; сказати в добрий час; щоб/коли не сказати більше/гіршого; інак сказати* (устар.). Некоторые инфинитивные парантезы, характеризующие отношение к способам выражения мысли, представлены в следующих примерах:

русск. *Вы извините меня. Сударыня, если ... в таком, так сказать, дорожном неглиже* (И.С. Тургенев);

На лице Захара выразилась недоверчивость или, лучше сказать, покойная уверенность, что этого не бывает (И.А. Гончаров);

укр. *Обличчя ваше сумне, задумане; сказати би, ви розсердилися на кого* (П. Мирний);

Адже же се, так сказати, екземпляр! (І. Франко).

Четвертый (IV) семантический тип (**экспрессивный**) образуют инфинитивные ВС, ВСС и ВП, указывающие на

экспрессивный характер высказывания. С помощью данных парантез говорящий в процессе речи подчеркивает экспрессию своего высказывания в целом или отдельных его частей. Такой инфинитивный тип показывает не отношение говорящего к стилю, способу выражения мысли, а характеризует тон, эмоциональную окрашенность речи говорящего. В этот тип входят такие инфинитивные речения: русск. *признаться* (укр. *признатись[-ся]*; *зізнатися*); *должен признаться* (укр. *мушу признатися*); *надо признаться* (укр. *треба признатися*); *надо к чести [его] сказать / честно сказать*; *надо/надобно [правду] сказать* (укр. *треба [правду] сказати*); *истинно надобно сказать / ст.-русск. истинно реши*; *признаться [вам] сказать*; *признаться [вам] откровенно/честно/по совести/по-честно/по правде* (укр. *признатися по правді/по щирості/щиро/чесно*); *без лести сказать*; *по правде сказать / сказать по правде* (укр. *по [щирій] правді сказати / сказати по [щирій] правді*); *сказать/доложить по чести/по совести* (укр. *сказати по совісті*); *правду [истину] сказать/говорить / сказать правду* (укр. *правду сказати/мовити/замовити / сказати/мовити/замовити [щиру] правду*); *странно сказать*; *страшно сказать*; *стыдно сказать* (укр. *сором/соромно сказати*); *тяжело сказать*; *смешно сказать* (укр. *смішно сказати*; ст.-русск. *смеху быти*); *[надо] прямо сказать* (укр. *прямо сказати*); *сказать между/меж нами / между нами сказать*; *если говорить/сказать правду / если правду сказать*; *если хочешь знать*; укр. *якщо говорити правду*; укр. *як/коли правду сказати*. Некоторые из перечисленных речений проиллюстрированы в примерах:

русск. – *Вон, какая вышла логика!* – шептал он. – *Признаться, я не ожидал...* (И.А. Гончаров);

Правду сказать, я бы сегодня не поехал в театр, если б уж был женат: шестой раз слышу эту пьесу (И.А. Гончаров);

Ольга чутко прислушивалась, пыталась себя <...> чего ищет душа, а только просит и ищет чего-то, даже будто – страшно сказать – тоскует <...> (И.А. Гончаров);

укр. *Пахне море, треба сказати, знаменито*

(Ю.І. Яновський);

Та...їй-богу, сором сказати, нема чим викупить з друкарні (І.Г. Шевченко);

Та й, правду сказати, пора була якраз до того (І. Франко).

И, наконец, пятый (V) семантический тип (**соединяюще-поясняющий**) образуют инфинитивные парантезы, указывающие на отношение между частями высказывания. Данные ВСС и ВП выражают отношение содержания какого-нибудь отрезка речи к общей последовательности мыслей в ходе высказывания. Их значения не вполне однородны. Инфинитивные ВСС (ВП) этого семантического типа служат и для выделения, ограничения, уточнения, пояснения тех или иных частей предложения, для дополнительного замечания, и для соединения отдельных частей предложения или напоминания о сказанном, и для указания на порядок сообщений или на степень их значимости. Сюда относятся следующие ВСС и ВП: русск. *стало быть*; *кстати сказать*; *к слову сказать* (укр. *до слова мовити*); *к примеру сказать*. Некоторые речения пятого семантического типа представлены в таких примерах:

русск. *Ведь мы тоже, стало быть, нужны, коли нас требовали (Л.Н. Толстой);*

– *Стало быть, свадьба-то после рождества будет? – прибавил Захар (И.А. Гончаров);*

укр. *До слова мовити, як не прикро, але сучасні драматурги <...> ще не створили в своїх п'єсах образів<...> (А. Бучма).*

Данные ВСС и ВП не вызываются самим этим сообщением. Они характеризуют субъективную манеру перехода от одной мысли к другой или присоединения одной мысли к другой.

Итак, исследованный материал позволяет говорить о многообразии инфинитивных ВК в русском и украинском языках. ВС, ВСС и ВП с инфинитивом образуют богатую гамму оттенков значений, что позволяет их разделить на пять семантических типов.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Базалина Е.Н.* Семантико-стилистические средства выражения модальности в художественном тексте (сопоставительный анализ немецкого и русского языков) – Автореф. дис. ... канд. филол. наук (10.02.20.) / Кубанск. гос. ун-т. – Краснодар, 2001. – С. 6. 2. *Словарь русского языка*: В 4 т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; Под ред. А.П. Евгеньевой. – 3-е изд., стереотип. – М., 1985-1988.; *Словарь современного русского литературного языка*: В 17 т. / АН СССР; Ин-т языкознания. – М.–Л., 1951-1965.; *Словник української мови*: В 11 т. / АН Української СРС; Ін-т мовознавства. – К., 1971-1978.; *Словник української мови*: В 4 т. – Репринте вид. / Ін-т української мови; Національної академії наук України. – К., 1996. 3. *Богдан С.К.* Суб'єктивна модальність і функції вставних слів у наукових текстах // Семасіологія і словотвір: Зб. наук. пр. / АН УРСР; Ін-т мовознавства: Відп. ред. Л.С. Паламарчук. – К., 1989.–С.164. 4. Несмотря на то, что словарная литература украинские ВСС “*може бути*”, “*може статися*” рассматривает как парантезы, в исследованных художественных текстах данные единицы не обнаружены; 5. Инфинитивные ВСС “*словом сказати*” и “*короче сказати*” совмещают в себе два значения: переход от одного способа выражения к другому и переход к обобщению, выводу.

Є.А. Гонимтер,

*кандидат педагогічних наук,
(м. Горлівка)*

УДК 387.147=161.2

**ТРЕНУВАЛЬНІ ВПРАВИ ЯК СПОСІБ
ЗАСВОЄННЯ МОВНИХ УМІНЬ
І НАВИЧОК УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ**

Відомо, що для ефективного вивчення мови особливе значення мають способи закріплення теоретичних відомостей, здобутих учнями на уроці. Вирішальну роль серед них відіграє добре продумана система навчально-тренувальних вправ, у процесі виконання яких формуються і вдосконалюються мовні уміння і навички.

Необхідність такої системи була усвідомлена давно. Великий чеський педагог Я.А. Коменський писав: “Навряд чи хоч

один підручник з граматики учить складати мову, а вчитель тільки її розбирати. Жоден підручник фразеології не вчить способу вміло складати і урізноманітнювати фрази, а дає тільки заплутану мішанину фраз” [1]. Тим актуальніше це сьогодні, коли практичне оволодіння мовними засобами визначається головною метою шкільного курсу мови, а отже, й до вправ ставляться значно вищі вимоги. Їх роль вже не зводиться до закріплення матеріалу уроку, до розпізнавання й аналізу мовних фактів. Все частіше використовуються вправи для вирішення комплексних завдань: синтезу теоретичних відомостей, одержаних учнями на різних уроках, і формування правильного мовлення школярів.

Для методики вивчення мови є важливим питання класифікації вправ, оскільки знання учителем навчального ефекту видів і типів практичних завдань дає можливість йому “на кожному етапі навчального процесу обирати ті форми роботи, що забезпечують поступове, але неухильне поглиблення знань і підвищення вправності учнів” [2].

Хоч у методичній літературі проблема класифікації навчально-тренувальних вправ порушується часто, вона на сьогодні ще є нерозв'язаною. Помічається великий різнобій у підході до цього питання, у виборі критеріїв класифікації. Так, розрізняють вправи за такими показниками:

1/ За характером діяльності учнів – репродуктивні (зв'язані з відтворенням набутих знань) і продуктивні (ті, що включають елементи творчого пошуку).

2/ За навчальною метою – розпізнавальні (вчать виявляти мовні явища за їх характерними ознаками), конструктивні (вчать будувати різноманітні за структурою мовні одиниці) і творчі (формують уміння самостійно висловлювати думку).

3/ Стосовно вихідного тексту – вправи без змін та із зміною мовного матеріалу.

4/ За місцем у формуванні мовленнєвих навичок – мовні (дають оволодіння певними операційними навичками, сприяють

засвоєнню мовних засобів), мовленнєві (формують уміння висловлювати певний зміст) і комунікативні (розв'язують конкретні завдання спілкування).

5/ За характером виконуваних учнями операцій – аналітичні і синтетичні вправи. Перші пов'язані з аналізом готового мовного матеріалу (т. зв. мовний розбір), другі передбачають створення мовного матеріалу.

6/ За лінгвістичним змістом – граматичні, словотвірні, орфографічні, лексичні тощо.

7/ За формою мовлення – усні і письмові.

8/ За кількістю завдань до мовного матеріалу – прості і комбіновані.

В.О. Онищук бере за основу дидактичну мету в структурі конкретного заняття і поділяє вправи на 1/ підготовчі, або попередні; 2/ вступні; 3/ тренувальні; 4/ завершальні [3].

Підготовчими тут вважаються вправи, що готують учнів до сприйняття фактичного матеріалу, очевидно, що вони мають місце на етапі актуалізації раніше засвоєних знань. Вступні вправи – це елементарні завдання для засвоєння теоретичних мовних відомостей – вправи для упізнання мовних одиниць, їх класифікація, вичленовування з-поміж інших подібних тощо. Для формування власне мовленнєвих умінь і навичок застосовуються тренувальні вправи, які порівняно із завершальними носять менший ступінь творчості та самостійності. У методичній науці ця класифікація вважається надто загальною, бо ґрунтується більше на рівні засвоєння фактичного матеріалу, а не на рівні формування мовленнєвих умінь та навичок.

Для методики вивчення української мови як другої цікавою є типологія навчально-тренувальних вправ, здійснена вченими, що працюють в галузі методики вивчення іноземних мов та російської як другої.

Лінгводидактика іноземних мов фіксує поділ вправ на повторювані, підстановчі, конструктивні, трансформаційні, перекладні, творчі [4], а також на мовні і мовленнєві: у зв'язку з цим – вправи підготовчі і власне

мовленнєві [5]. Ю.І. Пассов характеризує вправи співвідносно їх видів і мети навчання: мовні, вправи-переклад, трансформаційні, підстановчі, вправи типу “питання – відповідь”, імітаційні і власне репродуктивні [6].

Більшість російських методистів протиставляють у своїй класифікації вправи аналітичні, основне призначення яких – закріплення знань з мови, та конструктивні, спрямовані на формування умінь і навичок активного мислення. До конструктивних, отже, віднесено ті вправи, що вимагають “щось у тексті змінити, вставити, перебудувати, утворити” [7].

Український методист Н.А. Пашківська вважає, що за умов спорідненої двомовності, де важливе значення для процесу навчання має формування нормативних і комунікативних умінь та навичок, особливий інтерес викликають класифікації, в основі яких лежить формування умінь і навичок. Вона виділяє вправи імітаційні, оперативні і комунікативні [8].

Імітаційні вправи дають значний ефект при засвоєнні орфоепічних і акцентологічних норм другої мови. Вони застосовуються в основному на початковому етапі вивчення мовного явища.

У складі оперативних вправ дослідниця виділяє первинні і передмовленнєві (конструктивні) вправи. Первинні вправи покликані забезпечити відпрацювання основних моментів процесу оволодіння мовним матеріалом (упізнання явища, уміння вичленовувати, згрупувати, відтворити їх, опираючись на знайомі асоціації, і самостійно).

Передмовленнєві вправи мають забезпечити формування способів виконання дій за головним зразком, удосконалення мовних умінь та навичок.

Мовленнєві (комунікативні) вправи спрямовані на розуміння усного і писемного мовлення, на формування умінь і навичок правильно формувати і розвивати думку, знаходити потрібні мовленнєві засоби для її вираження, переносити знайдені одиниці у нові ситуації, здійснювати різноманітні творчі мовленнєві операції.

Наявна у лінгводидактиці типологія навчально-трену-

вальних вправ далеко не вичерпується наведеними тут прикладами, що свідчить про складність і важливість цього питання для вчених і учителів-практиків.

Сучасна українська методика, як і російська, схиляється до поділу вправ на основі протиставлення видів роботи, здійснюваних на готовому матеріалі, і створенні власних висловлювань – на аналітичні і конструктивні. Такий поділ виправданий ще й тим, що ці дві групи вправ здебільшого виявляються протиставленими і за іншими законами. Вправи на готовому матеріалі, як правило, аналітичні, репродуктивні, класифікаційні (сприяють з'ясуванню мовних явищ); вправи, що вимагають створення мовного матеріалу, завжди синтетичні, продуктивні, мовленнєві (передкомунікативні), а часто і комунікативні [9].

Організуючи опрацювання навчального матеріалу, учитель повинен домагатися введення мовних засобів, які є предметом розгляду, до активного лексичного фонду учнів (мета - збагачення словникового запасу), зіставляти аналізовані мовні одиниці з іншими, семантично суміжними, і з'ясовувати різницю між ними, створюючи тим самим передумови для точного висловлювання думки, розкривати специфіку функціонального та емоційно-експресивного забарвлення кожної одиниці, формувати уміння доречно використовувати ці особливості, що забезпечить стилістичну різноманітність і доцільність, а отже, й виразність висловлювання. При цьому важливо пам'ятати, що вправи аналітичного типу можуть забезпечити лише усвідомлення структури мовлення і функцій кожної з мовних одиниць. Практичні ж уміння, необхідні для продукування зв'язних висловлювань, можуть бути сформовані тільки в процесі перетворення мовного матеріалу, компонування одиниць або їхніх складових частин.

Добираючи вправи до кожного заняття з мови, учителю необхідно керуватися такими найважливішими критеріями: 1/ активність використання учнями тієї чи іншої мовної одиниці; 2/ правильна побудова граматичних конструкцій; 3/ застосування мовних одиниць відповідно до їх семантики;

4/ доцільне вживання мовних засобів у тому чи іншому контексті; 5/ стильова диференціація мовлення.

Щодо вивчення української мови як другої, то не слід забувати й про явище інтерференції, а тому особливий акцент повинен робитися на відмінних в обох мовах явищах.

Обов'язковим також є й урахування вікових та індивідуальних особливостей школярів з погляду доступності, диференціації за складністю і об'ємом матеріалу для виконання.

Однією з головних передумов успішного навчання є створення і вдале застосування учителем цілісної системи вправ. А це можливе тільки тоді, коли кожна з проведених робіт виконує свою роль у формуванні певного комунікативного вміння, коли "всі вправи цілеспрямовані, наступні спираються на попередні і підносять дітей на новий рівень оволодіння мовою" [10].

Для досягнення мети слід виходити з того, що становлення навичок мовлення проходить такі етапи:

1/ сприйняття і репродуктивне відтворення мовних засобів;

2/ формування вмінь будувати і вживати мовні засоби;

3/ формування вмінь добирати мовний матеріал, необхідний для вираження певного змісту;

4/ використання засвоєного мовного матеріалу в невідготовлених висловлюваннях [11].

Під час вивчення української мови в умовах двомовності кожному цьому етапу відповідає певний вид навчально-тренувальних вправ. На I-ому етапі – це вправи на спостереження, порівняння, зіставлення – в основному аналітичні. Метою їх є відновлення у пам'яті учнів знань і вмінь, що їх одержали вони на уроках першої мови чи на уроках української мови у молодших класах. Підвищити ефективність цього виду робіт можна за допомогою зіставних чи порівняльних таблиць, схем, текстів із цікавим мовним матеріалом для аналізу.

На II-ому етапі становлення мовних навичок учням пропонуються вправи, які можна назвати, за класифікацією Н.А. Пашківської, передмовленнєвими. Вони спрямовані

на формування певних мовних умінь та навичок. Це можуть бути вправи для виконання за зразком, за опорними словами, заповнення таблиць, наведення своїх прикладів до правил, усний чи письмовий переказ текстів, насичених відповідними мовними явищами і т.п.

III-ій етап – це виконання різних конструктивних вправ: переклад окремих одиниць і текстів, введення засвоєних явищ у власне висловлювання, створення текстів за інструкцією, редагування мовних зразків. За допомогою таких робіт закріплюються сформовані мовні уміння й навички і доводяться до автоматизму.

Завершальний етап становлення комунікативних навичок передбачає також, як і попередній, виконання конструктивних вправ. Але їх варто проводити з метою контролю і перевірки засвоєного на підсумкових уроках з вивченої теми або розділу. Таким чином учитель зможе виявити здатність учнів самим у нестандартних ситуаціях застосувати сформовані на попередніх етапах навчання мовленнєві уміння і навички.

Щоб добитися міцного засвоєння мовних знань учитель повинен не лише усвідомлювати лінгвістичний зміст і місце кожного виду вправ у навчальному процесі, а й підходити до вибору їх творчо, орієнтуючись на специфіку програмового матеріалу, мету занять, індивідуальні особливості учнів.

Наведемо приклад системи вправ під час вивчення учнями і студентами теми “Частка”. На першому етапі засвоєння цієї групи слів після повторення теоретичних відомостей про частки – їх функції, розряди, роль у мовленні учитель пропонує аудиторії текст із завданням визначити у ньому частки і вказати на їх розряд та функцію. Текст може бути опрацьований усно або письмово, ускладнений орфографічними чи граматичними завданнями, скорочений або продовжений залежно від конкретних умов навчання та контингенту учнів.

Текст

Яких тільки вечорів немає на цьому світі! Та й білий світ той зовсім не білий. Од самого передрання, коли лише бла-

гословляється день, його благословенні досвітні кольори не застигли, вони змінюються, й тони одного ніби переливаються в тони іншого, і як тобі не здивуватись: ще півгодини тому крайнебо далеко й стримано зеленіло, наче в його дзеркалі відбилися обличчя лугів, а це вже порум'яніло, зарожевіло, і рожевим його настроєм перейнялися повітря, тополі, глиняні горби. Кому належить ця картина досвітку, де все пронизано почуттям любові, де все небайдуже й живе, якому молодому художникові? (Є. Гуцало).

Наступні етапи засвоєння часток вимагають ускладнення завдань, поступовий перехід від аналітичних вправ до конструктивних. Тут можна додатково до вправ, поданих у підручниках, запропонувати ще й такі.

1. Доповнити кожний розряд часток, поданих у таблиці, своїми прикладами.

2. Перекласти речення з російської мови на українську. Зіставити звучання і написання часток в обох мовах, визначити їх розряд.

a. Что за прелесть эти сказки! (А. Пушкин).

b. Кто-либо из нас должен сделать это (Н. Некрасов)

c. Разве вам не весело у меня било? (И. Тургенев)

d. Неужели нет никого? Да ведь она же никуда не ходит (Ф. Достоевский)

e. Поди-ка принеси огоньку запечатать письмо (Н. Гоголь)

3. Скласти речення із частками **чи, еге, аж, лише, ото, якраз, ледве**; визначити їх функцію і розряд.

Такі вправи формують в учнів уміння вживати частки у власному мовленні відповідно до комунікативної мети.

Перевірити ступінь засвоєного можна завдяки таким завданням:

1. Дібрати синоніми до часток **тільки, це, наче, ж, просто**, ввести їх у складені речення.

2. навести приклади, коли однакові слова можуть вживатись то у функції сполучників, то у функції часток.

3. Скласти розповідь на тему "Улюблене свято", використовуючи відповідні частки.

4. Скласти ситуативний діалог чи полілог на тему “Зустріч однокласників / однокурсників після канікул”, вживаючи відповідні частки та вигуки.

Оскільки наші учні постійно перебувають у російськомовному середовищі, важливо раніше засвоєні комунікативні уміння та навички систематично поновлювати у процесі вивчення інших тем. Наприклад, під час опрацювання розділу “Синтаксис” варто дати школярам і студентам завдання ввести у речення відповідні частки і пояснити їхню модальну функцію; за допомогою відповідних часток перетворити розповідні речення у питальні і спонукальні, а стверджувальні – у заперечні і т.п. При вивченні стилістики радимо запропонувати аудиторії кілька текстів різних стилів з частками і без них із завданнями визначити функцію слів цього класу для стилістичного оформлення висловлювань або, оперуючи різними частками, відредагувати тексти згідно з вказаним стилем.

Відповідні завдання можна перенести і на інші теми. При цьому не тільки закріплюються знання і мовні навички, а й збагачується, відшліфовується мовлення учнів відповідно до поставленої мети спілкування.

Отже, уміло сконструйована система навчально-тренувальних вправ з наступним періодичним повторенням засвоєного є ефективним кроком до міцного засвоєння комунікативно спрямованих умінь і навичок російськомовних учнів.

ПРИМІТКИ

1. Коменський Я.А. Велика дидактика. Вибрані педагогічні твори у 2-х т. - К.: Радянська школа, 1941. - Т.1. – С.137.
2. Мельничайко В.Я. Творчі роботи на уроках української мови.— К.: Радянська школа, 1984 (Далі у тексті - Мельничайко В.Я.). – С.22.
3. Онищук В.О. Дидактичні основи засвоєння учнями мовних навичок і вмінь// Укр. мова і літ. в школі.— 1971. - № 3.
4. Шубин З.П. Языковая коммуникация и обучение иностранным языкам. — М.: Просвещение, 1972. – С.307.
5. Салистра И.Д. Очерки методов обучения иностранным языкам: Система упражнений и система занятий. — М.: Просвещение, 1966. – С.144.
6. Пассов Е.А. Основы методики обучения иностранным

языкам. — М.: Русский язык, 1977. — С.58. 7. Методика преподавания русского языка в национальной средней школе / Под. ред. Н.З. Бакеевой, З.П. Даунене. — Л.: Просвещение, 1981. — С.67. 8. Пашковская Н.А. Лингводидактические основы обучения русскому языку.— К.: Радянська школа, 1990. — С.130. 9. Мельничайко В.Я. — С.21; Методика развития речи на уроках русского языка / Под. ред. Т.А. Ладыженской.— М.: Просвещение, 1980. — С.16. 10. Ладыженская Т.А. Система упражнений по развитию связной речи.— Совершенствование методов обучения русскому языку.— М.: Просвещение, 1981. — С.47. 11. Мельничайко В.Я. — С.29.

АНАЛІЗ ОДНОГО ТВОРУ

А.Р. Габидуллина,
канд. пед. наук, доцент
(Горловка)

УДК 82.09.“19”

НЕКОТОРЫЕ ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАССКАЗА В. НАБОКОВА «ГРОЗА»

В рассказе В. Набокова явно ощущаются три плана изображения событий, происходящих с лирическим героем: буквальный, библейский и фантастический. Это отражается и в системе языковых средств усиления изобразительности.

Наблюдается два способа отбора стилистических приемов – общий (номинативная изобразительность языковых средств) и специальный [1]. Общий характерен для первой и третьей частей рассказа, которые повествуют о событиях перед грозой и после нее (реальный план изображения действительности). Здесь используются языковые единицы, взятые только в основной функции. Их можно свести к трем основным схемам: 1) атрибутизации, 2) гипонимизации и 3) синонимизации. Атрибутизация заключается в том, что а) к определяемому слову, существительному, добавляется определение или приложение, простое или развернутое; б) к характеризующему глаголу до-

бавляется качественное наречие; в) к структуре предложения присоединяется обстоятельственный детерминант, чаще всего со значением места или времени: *В тусклой темноте, над железным ставнем парикмахерской, маятником заходил висячий щит, золотое блюдо*. Гораздо реже встречается гипонимизация (мы нашли всего один случай, когда в целях усиления изобразительности вслед за гиперонимом вводится соответствующий гипоним: *...голоса старьёвщиков, покупателей пустых бутылок*). “*Старьёвщик*” – это тот, кто собирает старьё и торгует им [2]. В данном контексте старьёвщик называется “*собирателем бутылок*”, т.е. автор сужает значение слова. Небольшое место занимают в этих частях рассказа и синонимы. Как правило, нейтральное слово здесь заменяется эмоционально окрашенным: *заходил* (‘закачался’) *маятник*; *свесились горничные*; *заметались тени рук, голоса взлетали*. Иногда нейтральный синоним употребляется в тексте рядом с эмоционально окрашенным: так, старик-пророк, поднимающийся по крыше к небу, *карабкался, поднимался, лез вверх*.

Библейский план повествования представлен средствами ономастики. Имена Илья и Елисей наводят читателя на мысль о библейских персонажах, которые чудесным образом трансформируются в рассказе в реальных людей: во второй части Илья – громовержец, седой исполин, пророк, в третьей он сутулый, тощий старик в намокшей рясе, который что-то бормочет, кряхтит, шлепает по лужам, а с кончика его костистого носа свисает светлая капля.

Фантастический план повествования создается специальными средствами усиления изобразительности. Среди наиболее частотных стилистических приемов мы видим метафору, в том числе метафорическую перифразу, и сравнение. Так, развернутая метафора «огненный обод» подготавливается на протяжении всей описательной части повествования: *Одно колесо отшибло. – Я видел из своего окна, как покатился вниз по крыше громадный огненный обод и, покачнувшись на краю, прыгнул в сумрак, – ...он что-то искал глазами, – верно, колесо, соскочившее с золотой оси, – ...тонкое железное колесо, видно, от детской*

коляски; ржавый круг. – Солнце стрельнуло в его колесо, и оно сразу стало золоченым, громадным. Эпицентр грозы сравнивается в рассказе с колесницей: *гигантские кони, гривы – фиолетовый пожар, трескучая искристая пена, огненный обод, огненная колесница*. Мы видим и простейшие метафоры, которые строятся на очень сходных, почти тождественных впечатлениях, опирающихся на однотипные зрительные восприятия и абстрагированных от всех остальных свойств предметов и явлений: *янтарные провалы в черной стене* – «окна», *синеватые содрогания* – «молнии». Среди метафор, имеющих олицетворяющее значение, наблюдается два основных вида. Это – словесные олицетворения процессов, происходящих в неорганической природе (*ночь рушилась; набухла душная мгла; гроза отлетела*), и, реже, процессов душевной жизни людей (*сердце звенело; разрыдается искалеченная скрипка*). Оригинальные катахрезы помогают художнику показать странное, необычное состояние человека, находящегося в состоянии полусна: *бурная борода, трескучая пена, дикое блистание, фиолетовый пожар, великолепно гремела*. Мастерски использует художник и генитивную метафору – субстантивное словосочетание с зависимым компонентом – несогласованным определением, выраженным существительным в родительном падеже. Так, отблески молнии названы здесь *светом сумасшествия*.

Сравнение оформляется у В. Набокова разными способами: 1) сопрягаемые компоненты сложного представления равноправны, оба принимают одинаковое участие в раскрытии содержания сообщения, называют предметы, сходство между которыми охватывает их существенные признаки: *Громовержец, седой исполин, с бурной бородою, закинутой ветром за плечо; гривы – фиолетовый пожар*; 2) сопоставляющее оформляется как существительное в творительном падеже: *...маятником заходил висячий щит; взлетали порой, печальным лаем, голоса старьевщиков*; 3) с помощью сравнительных союзов: *сердце звенело, как стекло*.

Метонимия используется довольно редко. Ее назначение – передать чувства лирического героя при восприя-

тии действительности: *разрыдается искалеченная скрипка; Восток дивно бледнел.*

Целостность текста, его экспрессивность создается, таким образом, у Набокова традиционно, за счет таких видов выдвигения, как конвергенция приемов, сцепление и «обманутое ожидание». Так, конвергенция приемов при описании грозы выражается путем скопления в узком контексте слов-интенсификаторов, разных видов метафоры, разнообразных сравнений, эпитетов, аллитерации (*Широко и шумно шел дождь; Громовержец с бурной бородой; брызгали трескучей искристой пеной*). Сцепление приемов (появление сходных элементов в сходных позициях, сообщающее целостность тексту) происходит с помощью морфолого-синтаксических фигур. Так, быстрый бег коней громовержца передается с помощью асиндетона и геминации (словесного повтора): *Они понеслись, они брызгали трескучей искристой пеной, колесница кренилась, тщетно рвал вожжи растерянный пророк; ...а кони, взмахивая пылающими гривами, летели – всё буйственнее – вниз по тучам, вниз.*

Эффект «обманутого ожидания» основан на нарушении предсказуемости. Его назначение – показать изменения в душевном состоянии лирического героя: он то *слабеет от счастья*, то его *сердце звенит, как стекло* во время грозы, то он волнуется в предвкушении встречи с Ильей-громовержцем, то иронизирует над собой, когда пророк оказывается обыкновенным стариком в тупых сандалиях. Стилистической фигурой, с помощью которой Набоков изображает несоответствие описываемых явлений в разных частях рассказа, является анжамбеман: *В этой тишине я заснул, ослабев от счастья... - и сон мой был полон тобой. Проснулся я оттого, что ночь рушилась. Дикое, бледное блистание летало по небу, как быстрый отсвет исполинских спиц.* И потом: *Двор, что сверху казался налитым густым туманом, был на самом деле полон тонким, тающим туманом.* Противоречивую сущность описываемого явления Набоков изображает также с использованием оксюморонов. Так, бег лошадей пророка характеризуется как *громовой шепот*: *«Вот громовым шепотом промчались они по блестящей крыше...»*. Блеск молний, предвещающих гро-

зу, также описывается оксюморонным сочетанием *бледное блистание*. Антитеза, характеризующая промежуточное состояние между сном и явью, восхищением и иронией, создается с помощью чередования слов-интенсификаторов, которые описывают грозу и «седого пророка», и нейтральной, даже сниженной лексики (прием литотизации повествования): *туманные громады, быстрый ответ исполинских спиц, лиловые бездны – тонкий тающий туман, вейл дождь, синеватый сонный воздух; седой исполин, бурная борода, могучее колено, широкое движение руки, громовержец, павший на крышу, – сутулый тощий старик в промокшей рясе; смуглая лысина, старик кряхтел; громадный огненный обод – тонкое железное колесо; плесницы – тупые сандалии*.

Такое «внесюжетное» композиционное средство, как перифрастическое варьирование, позволяет писателю управлять вниманием читателей. В.Набоков умело использует возможную соотнесенность одного и того же референта с разными денотатами, тем самым позволяя раскрыть разные характеристики этого референта. Такое свойство перифразы особенно важно, когда денотативная структура знака опустошена, как это бывает, например, в случаях с местоимением или собственным именем. Перифраза помогает также Набокову устранить назойливые повторения одних и тех же названий. Так, главный персонаж рассказа – *громовержец, седой исполин, сутулый тощий старик, пророк, Илья*.

Итак, общие средства образительности писатель использует преимущественно при описании «бытовой» части рассказа, а специальные (тропы и фигуры речи) – для характеристики грозы как бега колесницы громовержца. Здесь Набоков больше поэт, нежели повествователь.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Хазагеров Т.Г., Ширина Л.С. Общая риторика: Курс лекций; Словарь риторических приемов. – Ростов-н/Д.: Феникс, 1999. – С. 112;
2. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – С. 703.

Л.В. Волосевич

аспирант

(Харьков)

УДК 82.09.“18/19”

**ОБРАЗ ГРОЗЫ КАК СПОСОБ ОТРАЖЕНИЯ
МИРООЩУЩЕНИЯ ЛИЧНОСТИ XIX–XX ВЕКОВ**

В русской литературе, как известно, тема грозы, её мотивы, связанные с ней образы довольно традиционны. Гроза заставляет Чичикова свернуть с дороги, гроза в рассказе А. Чехова “Степь” приводит к обновлению жизни, после грозы осознаёт драму своей жизни Катерина в одноимённой пьесе А. Островского...

В трёх совершенно разных произведениях (речь идёт о стихотворении А. Пушкина “Туча”, стихотворении в прозе И. Тургенева “Голуби” и рассказе В. Набокова “Гроза”) тема грозы занимает ведущее место в структуре повествования. Поэтому, на наш взгляд, интересно провести их сравнительный анализ и показать, как, используя образ стихии, автор раскрывает мировосприятие лирического героя в произведениях Пушкина, Тургенева и автора-повествователя в рассказе Набокова.

Лирическая миниатюра Пушкина “Туча” написана в 1835 г. Она в полной мере соответствует тем творческим задачам, которые решал Пушкин-художник. В первую очередь - это реализм в художественном воспроизведении объекта изображения. Он достигается, как известно, Пушкиным благодаря лаконизму (лапидарности), точности и ясности языка, образцы которых он черпает в языке народной речи. Эти качества языка, выделенные поэтом, он переносит на поэтический стиль своих произведений.

Названное стихотворение в достаточной мере отражает черты пушкинского реализма. Сначала его автор даёт ключевой образ, с которым связаны три картины, передающие состояние природы. Стремясь к лаконизму, экономии художественных средств и точному, правдивому изображению, Пушкин прибегает к использованию часто употребляемого им приёма - синекдохи. Заглавие

этого стихотворения “наполняет” смыслом всё стихотворение. Прочно спаянное с ним, оно пронизывает всю его структуру. На композиционном уровне заглавие является центром каждой из трёх строф, на образном - с ним связаны картины момента грозы и момента после грозы. Иначе говоря, развернув эти, представляющие стихию картины, автор концентрирует их в одном образе, вынесенном в название.

Дав центральный образ, автор только добавляет дополнительные штрихи-детали, обозначая ими ситуации. Автором противопоставлены момент грозы и момент после грозы.

Начало стихотворения представляет картину после грозы: “*Последняя туча рассеянной бури!...*” [1]. Упорно выделяя повтором слово “одна”, используя синтаксическую параллель: “*Одна ты наводишь...*”, “*Одна ты печалишь...*”, а также делая противопоставление в конце каждого стиха: “ясная лазурь”, “ликующий день” - “рассеянная буря”, “унылая тень”, он рисует точную картинку: на лазури неба последняя туча. Как видим, образный строй стиха основывается на антитезе мотивов “гроза” - “ясное небо”.

Два последующих стиха варьируют каждый мотив самостоятельно. Во втором - развёрнута картина грозы. Автор, как бы возвращается к ушедшему моменту. “*Ты небо недавно кругом облежала*”, - обращается он к туче. В этом обращении, благодаря уместному употреблению слова “облежала”, образ тучи, как бы разрастается, создавая рисунок грозового неба. Следующая строка его дополняет и уточняет новой образной деталью: “*И молния грозно тебя обвивала...*”, “*И ты издавала таинственный гром...*” Закрывающая четверостишие строка вносит в картинку полноту и завершённость: “*И алчную землю поила дождём*”.

Третья строфа композиционно смыкается с первой, рисуя картину ликования ясного дня: “земля освежилась”, “буря промчалась”, “небеса успокоённые, ветер ласкает листочки древес”. Автор вновь возвращается к уходящему образу тучи. В этом стихотворении Пушкин использует свой излюбленный приём - кольцевую, замкнутую композицию.

Таким образом, мы видим, как живописно-пластично и вместе с тем графически точно автором воссоздаются состояния природы. Приведённый пример ещё раз демонстрирует, что суть пушкинского реалистического метода заключается в том, чтобы минимальными художественными средствами, словесным материалом создать ёмкий и точный образ. Лирический герой был свидетелем грозы, и достоверно описал её, сведя на нет свои эмоциональные проявления. Его присутствие актуализирует только обращение к туче. Он растворился в воспроизведённой им реалистической картине. За него говорит образ действительности. Композицией, стилистическими образными средствами реалистически показать предмет, воплотив его в эстетическом объекте, - это и есть, в данном случае, цель автора. Ничего более и ничего менее.

Примечательно то, что простота и естественность известного стихотворения “Туча” А. Пушкина восхитили И. Тургенева. В своём комментарии к нему он точно отмечает черты пушкинского реализма - не опосредованное, списанное как бы с оригинала изображение предмета, характерное для литературы античности: “... Отношение этого, по духу своему действительно древнего поэта к природе так же просты, естественны, как у древних, и, при всей смелости образов поэтических, совершенно здравы” [2]. Высказываясь о нём, он даёт одну из формулировок собственного эстетического принципа художника-реалиста XIX века, для которого правдивое изображение действительности становится актуальной и центральной задачей. Далее Тургенев продолжает об этом, по его мнению, образцовом, стихотворении: “Удивительно!.. Словом, описывая явления природы, дело не в том, чтобы сказать всё, что может прийти вам в голову: говорите то, что должно прийти каждому в голову, - но так, чтобы ваше изображение было равносильно тому, что вы изображаете, и ни вам, ни нам, слушателям не останется больше ничего желать” [3]. Как видим, это стихотворение Пушкина Тургенев ставит в один ряд с вечными образцами культуры, как, например, творчество Гомера, античная скульптура, драматургия Шекспира.

Кажется не случайным обращение писателя к образу грозы, который так привлёк его внимание в творчестве Пушкина. Но Тургенев расширяет картину и углубляет тему, расставляя в ней другие акценты. Соответственно, у Тургенева меняется жанр - у него это стихотворение в прозе. В нём появляется лирический герой, переживания которого в большей степени становятся объектом внимания художника.

В стихотворении Тургенева картина состояния природы широко развёрнута и представляет две ситуации: перед грозой и во время грозы. Но стихия, главный предмет повествования лирического героя, создаёт фон, на котором развивается ситуация - полёт птиц. Его функция - подчеркнуть переживания героя, но, тем не менее, он играет существенную роль в организации композиционной, сюжетно-образной структуры повествования.

Несмотря на то, что в отличие от стихотворения Пушкина тема грозы отодвинута на второй план, её образ (два состояния природы) тщательно выписываются автором. Им улавливается каждый нюанс изменения в природе, и передаются все фрагменты картины природы перед грозой в первой ситуации: соре ржи, недвижимый воздух, солнце и, предвестника грозы, тучу. Автором детально разработан каждый из этих образов. Поле ржи - это море. Переданы характерные для разгара дня его цветовая гамма. Оно золотое, посеребрённое, пёстрое. Автор вносит в этот образ существенную деталь, предвещающую грозу - оно неподвижно: "Но не бегало зыби по этому морю". Неподвижен также воздух: "Не струился душный воздух". Солнце светит "горячо и тускло", имеет зловещий отблеск". Складывается целостная картина замершей перед бурей природы: "Всё притаилось... всё изныло под зловещим блёском последних солнечных лучей. Не слышать, не видеть ни одной птицы; попрятались даже воробы" [4].

Живописным словом автор передаёт тишину природы, подчёркивая её диссонансом с ритмичным звуком: "Только где-то вблизи упорно шептал и хлопал одинокий крупный лист лопуха" - звук приближающейся грозы. Элемент,

дополняющий картину - сильный запах полыни. В то же время этими деталями реализуется мотив одиночества, который далее продолжает нарастать. Как видим, всеми этими образами реализуется мотив предчувствия грозы, которая обостряет чувство героя. Автор, словами своего героя суммирует впечатления, завершая первую ситуацию: “Назревала гроза великая” [5]. Дольше мотив ожидания в природе воплощается образом тучи: “...Тёмно-синяя туча лежала грузной громадой на целой половине небосклона” [6]. Он подчёркивает статичность пейзажа и создаёт впечатление замкнутости пространства: туча не двигается, но “пухнет”, “темнеет” и “давит”.

Образ белых голубей нарушает статичность картины. Птицы контрастируют с окружающим их миром. Он зловещ, таит угрозу, вносит смятение, тревогу ожидания. На его фоне белый голубь - знак ожидания надежды. Отсюда его сравнение с белым платочком. Ещё полёт напоминает взмахи ожидающего, выходящего навстречу: “И вот по одноцветной её синеве замелькало что-то ровно и плавно; ни дать, ни взять белый платочек или снежный комок” [7]. Этот голубь летит за своим товарищем. Автором противопоставлены все элементы образов-антагонистов. Масштаб: огромность, громада - платочек, комочек; цвет: тёмно-синий - белый; движение: туча лежит, пухнет, давит, темнеет - полёт голубя ровный, плавный, целенаправленный.

На первый взгляд, настолько детально описанный пейзаж несёт самостоятельную функцию. Но явное присутствие лирического героя, его реплики, проходящие сквозь описание пейзажа говорят о том, что у автора стихотворения задача состоит не в том, чтобы показать богатство и красоту пейзажа, а в том, чтобы раскрыть внутреннее состояние лирического героя. Поэтому подробное описание природы перед грозой, введение в пейзаж образа голубков работает на поставленную задачу. Параллельно описанию пейзажа читатель узнаёт, что “смутно было на душе” героя, что он также находится в состоянии тревожного ожидания: “... Прекрати тоскливое томленье!” [8] - обращается он к стихии. То есть мастерски выписанный

пейзаж у Тургенева - это средство, раскрывающее переживания героя, которые постепенно выдвигаются на передний план.

Образ птиц противопоставлен в повествовании не только картине природы. С его помощью создаётся двойная антитеза. Чувствуя созвучие своей души с окружающим миром, лирический герой противопоставляет себя птицам: “Но глядь! Уже два платка мелькают, два комочка несутся назад: то летят домой ровным полётом два белых голубя” [9]. И в финале стихотворения: “Хорошо им! И мне хорошо, глядя на них... Хотя я и один, ...один как всегда” [10]. Авторским курсивом, повтором, синтаксически подчёркнуто двуединство образа голубков, усилено его значение. Для автора он связан с темой личного счастья.

Во второй ситуации картина резко меняется, она также противопоставлена первой ситуации. В ней происходит разрешение ожидания. Гроза наступила. Образы природы пронизаны движением: “Визжит ветер, мечется как бешенный”, “Мечутся рыжие, низкие, словно в клочья разорванные облака, всё закрутилось, смешалось, захлестал, закачался отвесным столбом рьяный ливень, молнии спяют огнистой зеленью, стреляет как из пушки отрывистый гром, запахло серой” [11]. Обилие глаголов создаёт ощущение динамизма, меняется цветовая гамма, с преобладанием рыжего, огненно-зелёного, звук становится не равномерно-монотонный, но “обрывистый”. Как видно, каждая деталь призвана усилить динамизм общей картины, показать хаос в природе.

Фон этой картины подчёркивает звучание темы счастья и его отсутствия. С этой точки зрения гроза - это параллель, отражающая нарушенный миропорядок неупорядоченной жизни самого героя, ощущение им своего одиночества в доме. С другой стороны, этим фоном подчёркнуто естественное, гармоничное единство двух птиц в гнезде, чувствующих “своим крылом крыло соседа” [12]. Зеркало природы отражает то, что в XIX в. считалось обязательной составляющей для самореализации личности - семейное счастье, что должно быть, и чего нет у героя.

Таким образом, в данном стихотворении Тургенев расширяет возможность пейзажной картины. Также как и у Пушкина, композиция его стихотворения построена на изменениях состояния природы. Но Тургенев использует тему грозы, её картины, образы и детали, которые составляют практически основной пласт повествования, для раскрытия внутренних переживаний героя, которые связаны с двумя ситуациями. Реалистический пейзаж Тургенева перекликается с пейзажной живописью Ф. Васильева и И. Левитана. Он как зеркало отражает эмоциональное состояние персонажа, проходя через всю ткань повествования. Он свидетельствует об объективности автора в их изображении. В литературе XIX в. личность учится видеть связь своего микромира с макромиром и видеть в последнем его отражение. Тургеневское стихотворение - яркий тому пример. Писатель одним из первых берёт на вооружение приём психологического параллелизма и доводит его до совершенного мастерства в своих произведениях, заставляя пейзаж проговариваться о чувствах героя.

В творчестве В. Набокова - писателя-постмодерниста отразилось видение и восприятие мира личностью XX-го века, впитавшей духовные ценности минувших эпох и испытавшей влияние современной цивилизации. Поэтому сопоставить рассказ В. Набокова "Гроза", стихотворение "Туча" А. Пушкина и тургеневское стихотворение в прозе "Голуби" представляет особый интерес.

Внешняя канва рассказа В. Набокова "Гроза" практически совпадает с канвой стихотворения "Голуби" И. Тургенева. Автор-рассказчик наблюдает стихию, рассказ ведётся также от первого лица. Однако, с самого начала повышенная экспрессия пронизывает всю ткань повествования. У Набокова всё подчинено настроению рассказчика, всё субъективно. Для героя рассказа "Гроза" собственное переживание настолько значимо, что оно ограждает его от реального мира, замыкает на время в кругу собственных эмоций. Окружающие его предметы приобретают для него особенное значение. Они отражают эмоциональный настрой героя. Поэтому с самого начала все образы урбанистическо-

го этюда подчинены выполнению этой задачи. Повествуя, описывая, герой-рассказчик выплёскивает своё состояние - радость. Чувство, совершенно противоположное тому, что испытывает лирический герой стихотворения "Голуби". Поэтому эмоциональная гамма "Грозы" также другая: в ней нет мотива тяжёлого томительного ожидания, статичности картины. С самого начала его картина ночи соответствует мажорному настроению героя. Поэтому и предметы его окружающие кажутся ему особенными. Интенсивным цветом, запахом, таинственной формой автор гиперболизирует образы: липовая аллея видится герою шатром, благоухание кажется буйным, тучи - туманными громадами. На элемент мистификации в повествовании настраивают детали картины городского пейзажа в канун грозы: "Над железным ставнем парикмахерской, маятником заходил висячий щит, золотое блюдо" [13]. Метафорический образ ветра и связанное с ним действие приближения грозы усиливает его, готовя читателя к чему-то необычному.

В первой ситуации перед грозой ветер является главным персонажем, образом, который её организует, даёт движение, ритм. Вводя его, автор говорит о нём как о живом существе: ветер слепой, закрывает лицо рукавами. Он оживляет всё, с чем соприкасается: маятник, комнату, двор. Картина быта – двор с бельём, лаем, бутылками трансформируется им в мистическую: ветер прозрел и "в янтарных провалах в чёрной стене напротив заматались тени рук, волос, ловили улетающие рамы, звонко и крепко запирали окна. Окна погасли" [14]. Эта картина хаоса, граничащего с небытием, совпадает с ощущением счастья героя и готовит развитие мистерии.

Подтверждая своё состояние счастья, герой-рассказчик проводит параллель между финалами-развязками двух периодов в рамках ситуации перед грозой: "Женщина так хорошо запела", "стало необыкновенно тихо как тогда, когда замолкла нищая" [15]. Очевидно, что образ ветра ассоциируется с голосом нищей, - они говорят о состоянии счастья героя. События перед грозой развиваются на грани реального и ирреального, с предметами про-

исходят метаморфозы. Если вспомнить ситуацию перед грозой у Тургенева, то очевидна разница в мировосприятии героев. Герой Тургенева видит пейзаж таким, каков он есть. Тяжесть его эмоциональных ощущений не нарушает реалистичности восприятия. Эмоциональный подъём, который испытывает герой Набокова, преобразует в его восприятии картину окружающего мира.

Постепенно воображаемое вытесняет реальный мир, и герой погружается в мир фантастических видений. Ирреальность – это способ проникнуть в метафизику переживаний героя. Во второй ситуации – во время грозы о реальности напоминают несколько первых строк: “Широко и шумно шёл дождь” [16]. Далее разворачивается картина грёз героя: полуяви – полусна. Тучи превращаются в колесницу, молнии в исполинские спицы её колёс, гром – это грохот издаваемой поездом по железным крышам. Композиционный, смысловой, эмоциональный центр картины и рассказа в целом переносится на образ Ильи Пророка. Автор заставляет читателя верить в реальность происходящего, подробно описывая его явление, останавливаясь на деталях портрета.

Акцент на Пророке вытесняет образ, относящийся к реальности – ветер, и развивает вставной фантастический сюжет. Он является параллелью также вставной ситуации воспоминания о будничном дворе, где явилось чудо – пение женщины. Отсюда видно, что усложнённая вставными сюжетами композиция рассказа Набокова также помогает раскрытию сложного душевного строя героя его мироощущения. Линейное развитие сюжета в стихотворении Тургенева подчёркивает привязанность ощущений героя к заданной реальностью ситуации, которая обуславливает их однозначность.

На первый взгляд идея мистификации выдвигается на передний план, становится самодостаточной и вытесняет героя рассказа. Но по оговоркам автор даёт понять, что и эта фантастическая картина – воплощённое образами настроение героя, его эмоции. По сути, – это психологическая параллель между состоянием стихии, которую герой

видит как мистификацию, и внутренним состоянием героя, и сам же так говорит о нём: его “опьяняют синеватые содрогания”, ночной мир озарён “светом сумасшествия, пронзительных видений” [17]. Это состояние можно определить как восторженную экзальтацию. Поэтому видения героя психологически мотивированы. Отметим, что у Тургенева в рассказе “Голуби” эта параллель проходит по горизонтали и вертикали, охватывая трёхмерность пространства, показывает глубину внутреннего переживания героя. У Набокова она размыкает пространство, отражая многосложность, изменчивость, подвижность состояния героя. Усложняя композиционную структуру, используя развёрнутую метафору, фантастический элемент, автор проникает в подсознание героя.

Третья ситуация - после грозы. Автор вновь придаёт городскому пейзажу реальные очертания. Одновременно с уходом стихии приходит рассвет. Мистика постепенно рассеивается. Заметим, попутно, что у Тургенева гроза разражается в разгар дня, время, исключаящее мистику. Предметы становятся самими собой. Это подчёркивается прозаизмом: “Гроза отлетела, но ещё веял дождь. Восток дивно бледнел” [18]. Действие смещается с неба на землю. Двор ещё кажется таинственным: “Он казался налит густым сумраком”, который на самом деле оказывается “тонким тающим туманом” [19]. Однако мотив обыденности жизни продолжает нарастать. Становятся узнаваемы крыши домов, кусты сирени, забор, собачья конура, куча сору, битое стекло. Меняется соответственно ситуации и образ пророка. Он становится “сутулым, тощим стариком в промокшей рясе” он “бормочет что-то” [20]. Его можно принять за скупщика бутылок или старьёвщика, одного из тех, кто населяет двор. Но, делая бытовую зарисовку, автор не разрушает до конца иллюзии чуда.

Но для героя рассказа ощущение чуда ещё не ушло. Он сам становится участником действия, которое переместилось во двор и подчиняется его правилам. Эта ситуация даёт ещё один виток в развитии сюжетного повествования, усложняя его. Она передаёт ощущение героя на грани ре-

ального мира и ирреальности. Пророк принимает его за помощника - Елисея и призывает помочь найти потерявшееся в грозу колесо. Интересно, что автор постоянно балансирует, смещая акцент то в сторону фантастики, то в сторону реальности. Герой Тургенева остаётся самим собой.

В последней ситуации происходит усиление реального мотива. Он выделяет его отдельные детали - “тонкое железное колесо - видимо от детской коляски”, “кончик крупного костистого носа Ильи, с которого свисает капля”, “старая лохматая собака с поседелой мордой вытянутой из конуры и, как человек, глядела вверх испуганными глазами” [21]. Повествование от первого лица усиливает реалистичность зарисовки двора и продолжает реальную линию повествования, начатую в начальной части рассказа. С другой стороны, актуализация в ирреальном плане героя рассказа поддерживает иллюзию реальности происходящего. Обратим внимание на то, что у Тургенева лирический герой не является активным участником повествования, т.к. автору нет необходимости подтверждать реальность описываемого им (героем) мотива.

По мере усиления реального мотива меняется и настроение героя - восторг утихает. Примечательно, что об изменении настроения его говорят не прямые слова-указатели, но передача им своего восприятия изменённой в сторону реальности картины, ощущением ритма, звука окружающего мира; выраженными поведением собаки - она притихла, кажущейся длительностью поиска колеса, движениями карабкающегося на небо пророка: “пророк, поднявшись до гребня крыши, спокойно и неторопливо перебрался на облако и стал лезть вверх, тяжело ступая по рыхлому огню” [22]. Вновь изменяется звуковой фон: наступают тишина. Этот мотив продолжает мотив тишины, замыкающий первую ситуацию и также говорит о продолжении того состояния героя - ощущении счастья.

Реалистическая картина утра замыкает композицию. Она параллельна вставной зарисовке двора первой ситуации. С одной стороны, она продолжает мотивы обыденности, прозы жизни, но с другой, - подхватывая мотив ти-

шины она разворачивает его в тему обновления жизни, счастья. Образ героя органично вписывается в реалии утреннего двора. Он также прозаичен и уже не Елисей: "...в промокших клетчатых туфлях, в блёклом халате", "запахивая полы на бегу". Все подчеркнуто обычно. Необычен только поступок героя: в домашних туфлях и халате он заскакивает в трамвай. Заключительный аккорд вновь дезавуирует причину радости героя, ощущение счастья, всплеска эмоций. Закрывая рассказ, он перекликается с финалом первой ситуации, в которой автор заставляет проговориться героя: "Сон мой был полон тобой" [23] и "Сейчас я приду к тебе" [24]. Подсознательное ожидание героя приобретает перспективу реального осуществления.

Таким образом, сравнивая поэтику рассказа "Гроза" Набокова и стихотворения в прозе "Голуби" Тургенева, необходимо учитывать различие концепций личности XIX и XX в.в. Личность середины XIX в. воспринимает мировое пространство через конкретность связанной непосредственно с нею личностно части мира. Через их освоение происходит и понимание своего внутреннего мира, его неразрывной связи с макромиром.

Личность XX века воспринимает себя частью мирового пространства, космоса. Их сложность, противоречивость обуславливает и сложность и противоречивость, неоднозначность внутреннего мира личности XX века, её эмоциональной сферы. Сюжетная композиция стихотворения и рассказа прежде всего отражает это различие мировосприятия и мироощущения личностей.

Сюжетная композиция стихотворения "Голуби" линейная, она подчёркивает развитие чувств героя: тревожное томление, ожидание - перед грозой, во время грозы - осознание своего одиночества, отсутствие перспективы счастья. Полёт голубей вписывается параллелью в линейное развитие сюжета и выстраивает антитезу состоянию природы и чувствам героя. С помощью этого традиционного образа-символа автором реализуется тема счастья, которое невозможно для героя. Линейность сюжета, последовательность его линий, их взаимосвязь исчерпывающе

отражают динамику чувств героя, для которой характерна такая же последовательность и исчерпывающая однозначность.

Композиция маленького рассказа Набокова достаточно сложна. Реальная линия повествования обрамляет фантастическую. Она соответствует вечеру и дню, с её помощью реализуется мотив повседневности, обыденности. Фантастическая линия соответствует событию ночи – явлению Пророка во время грозы. Автор заставляет читателя увлечься мифическим образом и на время забыть реальный план действия. Это создаёт впечатление самостоятельной значимости фантастического эпизода. Вставная картина описания дневного двора, в ситуации перед грозой усложняет композицию рассказа. С его помощью автором и вводятся мотивы повседневности. Эту линию подхватывает финал рассказа – после грозы. Так эти два эпизода из быта обрамляют центральную ситуацию – грозы, чуда, то есть фантастический план повествования.

Сквозной мотив тишины и тема счастья также дважды обрамляют фантастическое повествование, делая доминирующий акцент на теме счастья героя. В конце эпизода описания двора перед грозой автор говорит о тишине и заставляет героя проговориться “о ней”. И после грозы, перед наступлением нового дня, его звучания наступает тишина, а в заключение последнего эпизода в рассказе герой снова делает обмолвку “о ней”. Заметим также, что звук голоса, пение женщины вызывает ассоциацию с грозой и её видением. Перекликаясь они подчёркивают пик переживаний героя. То есть отсюда видно, что такая композиция рассказа Набокова рисует сложность, многоплановость переживаний героя.

Образные системы стихотворения Тургенева и рассказа Набокова также типологически различны. Пейзажное описание у Тургенева - это зеркальное отражение [25] состояния природы, всеми узнаваемого традиционного пейзажа среднерусской полосы России. Создавая его, автор стремился, прежде всего, достоверно передать то, что он видит. Поэтому пейзаж у Тургенева не имеет самостоятельной эстетической ценности. Но всё же главная задача, кото-

рую преследует повтор - это раскрыть переживания героя; и он использует его как образную параллель. Картины и образы пейзажа, оставаясь фоном, не заслоняют переживания героя, а дают им исчерпывающе ясный комментарий. Поле, небо, солнце перед грозой - тревога, ожидание; голуби - счастье; гроза - осознание его отсутствия.

Образ окружающего героя Тургенева мира таков, каков он есть, в той мере, в какой позволила его увидеть объективность авторской позиции. Его картина, преломляясь сквозь призму эмоций героя, остаётся реалистической. Она такова, каково и самосознание героя воспринимающего её. Поэтому в ней он видит созвучия своему настроению. Герой - часть окружающего мира. Его мироощущение находится в гармоничном равновесии с реальным его образом.

Автор рассказа "Гроза" также использует урбанистический пейзаж для раскрытия переживаний героя. Его герой находится в ауре ощущения своего счастья, которая отделяет его от окружающего мира (свойство один на один быть с собственным переживанием - экзистенциальная черта личности XX века). Но с другой стороны, избыток восторга требует выхода в окружающий мир, эмоционального общения с ним. Состояние эйфории преображает в глазах героя-повествователя картину мира. Она насыщена образами, деталями, уводящими от реальности, что делает её многосложной, полифоничной. Образ преображённого мира становится метафорическим олицетворением многогранных неоднозначных ощущений героя: он рад и миру, и стихии, и себе - всё это обнимается понятием радость счастья, любви, о которой он умалчивает. Как у импрессионистов образная система рассказа подчинена тому, чтобы выразить все грани, нюансы впечатлений, ощущений героя. Для неё также характерен элемент экспрессии и динамики. Так автор создаёт образ чувства героя - эйфорию от радости. При этом и сам герой, уходя от реальности, погружается в мир своих видений. Из сказанного следует, что образная система "Грозы" отражает сложный внутренний мир героя, с его помощью автор про-

никает в его подсознание.

Необходимо сказать несколько слов об авторе стихотворения и авторе рассказа. Автор стихотворения Тургенева следует реалистическому принципу, который предполагает объективность и достоверность. Он говорит о том, что может прийти каждому в голову (типичность) и изображает таким образом, чтобы то, что он изображает соответствовало тому, что является объектом изображения на самом деле. Автор “следует действительности”, она, по выражению Анненского, говорит за него.

У Набокова автор говорит о том, что приходит именно ему в голову, не заботясь о том, соответствует ли это представлению читателя об объекте и о том, чтобы предмет изображения соответствовал реальному объекту внимания. Он моделирует сюжет на своё усмотрение, создаёт фантастические образы, импровизирует, не давая окончательной развязки.

В заключении вспомним миниатюру Пушкина “Туча”, в которой автор одним образом, несколькими деталям, в трёх строфах создаёт акварельный образ грозовой стихии, как бы боясь нарушить формулу “поэзии действительности”.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10-ти томах. – М., 1963. – Т. 3. – С. 333; 2. Тургенев И.С. Собр. соч.: В 15 тт. – М.-Л.: Наука, 1967 (далее в тексте – Тургенев И.). – Т. V. – С. 420; 3. Тургенев И. – Т. V. – С. 420; 4. Тургенев И. – Т. XIII. – С. 187; 5. Там же; 6. Там же; 7. Там же; 8. Там же; 9. Там же; 10. Тургенев И. – Т. XIII. – С. 187-188; 11. Тургенев И. – Т. XIII. – С. 187; 12. Тургенев И. – Т. XIII. – С. 188; 13. Набоков В.В. Собр. соч.: В 4-х т.т. – М., 1990 (далее в тексте – Набоков В.). – Т. 1. – С. 325; 14. Набоков В. – С. 325; 15. Там же; 16. Набоков В. – С. 326; 17. Там же; 18. Там же; 19. Там же; 20. Там же; 21. Набоков В. – С. 327; 22. Там же; 23. Набоков В. – С. 325; 24. Там же; 25. Русская художественная культура второй половины XIX века: Картина мира. – М. 1991. – С. 14.

*Л.И. Морозова,
аспирант
(Горловка)*

УДК 82.09.“19”

**ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННО-РЕЧЕВОЙ
ФОРМЫ “ДИНАМИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ”
В РАССКАЗЕ В. НАБОКОВА “ГРОЗА”**

В последнее время при изучении художественного текста с лингвистической точки зрения особую актуальность приобрел лингвистический композиционно-речевой подход, предусматривающий выделение и исследование сложного синтаксического целого и ориентирующийся на структуру содержания, основу которой составляет отношение говорящего к содержанию, т.е. модальность. Носителями модальности в художественном тексте являются композиционно-речевые формы (КРФ), под которыми подразумевают некие схемы, повторяющихся формально-структурных признаков, выработанные в практике языкового общения и использующиеся в текстах различных функциональных стилей [1]. В сложной структуре художественного текста используются все виды КРФ, но значимость каждой из них при реализации авторского замысла, изображения мира, их роль в композиции текста различны.

По мнению Домашнева отличительным признаком современной прозы является вкрапление микроформ одной КРФ в другую [2]. Именно этот прием использовал В. Набоков в своем рассказе “Гроза”, в различных частях которого изменяется основная КРФ. Так, в начале своего рассказа писатель использует традиционную КРФ “сообщение”, перемежая ее с КРФ “динамическое описание”, в кульминационный момент, напротив, преобладает такая разновидность КРФ “динамическое описание” как “описание разворачивающегося действия”, в которую вплетается КРФ “сообщение”, в завершении автор возвращается к КРФ “сообщение”, сохранив, однако, элементы КРФ “динамическое описание”. Данная статья посвящена ис-

следованию лингвистических особенностей КРФ “динамическое описание”.

Специфический способ изложения КРФ “динамическое описание” - непосредственный показ действия, чувственно, чаще зрительно воспринимаемого автором и фиксируемого им в речи - создают ее структурные элементы:

- “пространственное соположение”, определяющее наглядность КРФ “динамическое описание”;

- “временная последовательность”, обуславливающая динамизм данной КРФ;

- синхронность протекания и изображения действия, предполагающая установление между описываемыми действиями отношений простого “временного следования” [3].

Структурный элемент “пространственное соположение” предполагает протекание изображаемых действий в единой временной и пространственной плоскости. Единство пространственной перспективы достигается с помощью лексико-грамматических средств “поля пространства”: место действия называется конкретным именем существительным, которое по ходу действия повторяется как при помощи простых лексических, варьирующих, синонимических и скрытых повторов, например:

а) “глубокий двор” — “двор” — “двор, что сверху казался налитым густым мраком, ...” — “пустой двор”;

б) “ветер” — “слепой ветер” — “он” — “слепой ветер, что беспомощно сполз в глубину, ...” — “вихрь” — “легкий ветер”;

так и при помощи синсемантических языковых единиц (предложные именные словосочетания и наречия), которые указывают место действия, соотносительно с местом действия, названным конкретным существительным:

а) “двор”

- “на углу, под шатром цветущей липы”;

- “... стала посреди двора, да так хорошо запела, что из всех окон свесились горничные...”

- “а теперь там, внизу, набухла душная мгла...”

- “двор, что сверху казался...”

- “Кругом, в синеватом сонном воздухе...”

- *“Долго шарили мы по углам...”*

- *“над крышами пылали...”*

б) *“комната”*

- *“внизу, под окном, был глубокий двор...”*

- *“только в коридоре всхлипывала...”*

- *“Я стал у мокрого подоконника...”*

- *“Я видел из своего окна...”*

- *“Оторвавшись от окна, спеша и волнуясь, я накинул халат и сбежал по крутой лестнице прямо во двор.”*

- *“Я выбежал на улицу...”*

Чтобы дать читателю наглядное представление о происходящем В.Набоков использует слова и словосочетания с конкретными, чувственно воспринимаемыми образами. К ним, в частности, относятся:

- конкретные имена существительные, обозначающие лица, вещи и предметы, участвующие в развитии действия:

Илья, Елисей, липа, комната, окно, железные ставни, золотое блюдо, висячий щит, кусты сирени, тени рук, волос;

- наречия, уточняющие обстоятельства протекания действия и способ его осуществления:

низко пронесся, ветер уже в комнате, поспешно отхлынул, стало необыкновенно тихо, беспомощно сполз в глубину, потянулся вверх, широко и шумно шел дождь, все ближе, все великолепнее, все буйственнее, грузно встал;

- глаголы совершенного вида и деепричастия, отражающие в русском языке, по мнению Ю.Д. Апресяна, фигуру наблюдателя [4]:

а) *понесли, обнажил, промчались, зашатался, вспрыгнули, покатился, прыгнул, исчез, встал, заскользили, охнул, удержался, глянул, покачал;*

б) *подавшись, откинув, обезумев, покачнувшись, навший, вцепившись, оторвавшись, отодвинув, отстранив, поднявшись.*

Единство временной перспективы и порядок протекания действий, объединяющие самостоятельные предложения в цельный текст, осуществляется при помощи лексико-грамматических средств “поля времени”, к которым принадлежат:

- монотемпоральность, выполняющая в КРФ “динамическое описание” функцию “фиктивного настоящего изобразительного времени”. Она придает всем глаголам сему “совпадение с моментом повествования” и обеспечивает тексту “ритмический временной континуум”[5]. В плане связности макротекста монотемпоральность позволяет снять барьер между сюжетным временем и читательским временем с одной стороны и между сюжетным временем и авторским временем с другой стороны, что создает иллюзию сопричастности автора и читателя действию.

В рассказе “Гроза” В. Набоков использует традиционную форму эпического повествования – форму прошедшего времени. Лишь в последнем предложении он обратился к форме будущего времени: “...приду к тебе и буду рассказывать...” [6], что в сочетании с причастием “сейчас” служит для показа перспективы “ближайшего будущего” и для передачи незавершенности действия.

- синсемантические средства, уточняющие порядок протекания действия:

а) для указания времени, соотносительно с другим моментом во времени, используются союзы, наречия и именные словосочетания, например:

“...и поспешно отхлынул, когда я прикрыл...” [7];

“и потом, когда женщина закончила...” [8];

“Постоял так с минутой, - и дольше не выдержал...” [9];

“...пока не исчез...” [10];

“Только тогда хриплым утреним лаем...”[11];

б) наречия употребляются также для передачи длительности и повторяемости действия или для передачи одновременности действия, например:

“...это случилось, вероятно, не впервые...” [12];

“Долго шарили мы по углам...” [13];

“И тотчас же в темно-лиловом небе...” [14].

Структурный элемент “временная последовательность” обуславливает оформление всех предложений КРФ “динамическое описание” в едином аспектуальном плане, т.е. каждое последующее действие начинается по завершении предыдущего действия. В языковом отношении это дос-

тигається путем использования лексико-грамматических средств “предельного микрополя” “поля аспектуальности”, к которым относятся:

- последовательно-присоединительная связь между предложениями, устанавливающая отношения простого временного следования, поддерживаемые в тексте отношениями “пространственного соположения”:

“Громовержец, павший на крышу, грузно встал, плесницы его заскользили, - он ногой пробил слуховое окошко, охнул, широким движением руки удержался за трубу. Медленно поворачивая потемневшее лицо, он что-то искал глазами, - верно, колесо, соскочившее с золотой оси. Потом глянул вверх, сцепившись пальцами в растрепанную бороду, сердито покачал головой, - это случилось, вероятно, не впервые, - и, прихрамывая, стал осторожно спускаться” [15];

- сочетание глаголов в форме прошедшего времени с различными пояснительными словами, указывающими направление, цель и результат действия:

“...слепой ветер, закрыв лицо рукавами, низко пронесся вдоль опустевшей улицы” [16];

“...летели – все буйственнее – вниз по тучам, вниз...” [17];

“...по которой он шел все выше, все выше...” [18].

Типичный для КРФ “динамическое описание” “непосредственный показ действия” как способ изложения обуславливает использование исключительно повествовательных предложений, синтаксический рисунок рассказа “Гроза” создают простые предложения с различной степенью распространения и сложносочиненные предложения.

Динамизм описания предопределяет выбор определенных лексико-грамматических моделей построения предложений, где решающей оказывается их способность выражать обобщенное содержание, поэтому автор активно использует модели глагольного предложения “предложение – активное действие”, “предложение – направленное действие”:

а) *“Лицо его было искажено ветром и напряжением, вихрь, откинув складки, обнажил мозгучее колено, - а кони,*

взмахивая пылающими гривами, летели – все буйственнее – вниз по тучам, вниз.” (“предложение – направленное действие”) [19];

б) *“А кони, влача за собой опрокинутую, прыгающую колесницу, уже летели по верхним тучам, гул умолкал, и вот – грозовой огонь исчез в лиловых безднах”* (“предложение – активное действие”) [20].

В рассказе “Гроза” напряженное, стремительно развивающееся действие передается за счет увеличения в предложении количества глагольных сказуемых. Как компактное средство детального изображения отдельных моментов развертывающегося действия автор употребляет предложения с однородными глагольными сказуемыми:

“А теперь там, внизу, набухла душиная мгла, - но вот слепой ветер, что беспомощно сполз в глубину, снова потянулся вверх, - и вдруг – прозрел, взмыл, и в янтарных провалах в черной стене напротив заматались тени рук, волос, ловили летающие рамы, звонко и крепко затирали окна” [21].

Часто писатель обращается к сложносочиненным предложениям, состоящим из простых предложений, в которых основная смысловая нагрузка приходится на глагольное сказуемое:

“Вот громовым шепотом промчались они по блестящей крыше, колесницу шарахнуло, зашатался Илья, - и кони, обезумев от прикосновения земного металла, снова вспрянули” [22].

Подобное взаимодействие простых предложений с однородными глагольными сказуемыми со сложносочиненными предложениями создает специфический, динамичный ритм “Грозы”.

Присущая КРФ “динамическое описание” подробная характеристика изображаемого действия достигается в рассказе при помощи распространения предложений за счет употребления таких языковых средств, как:

- обстоятельства места и образа действия:

“На углу, под шатром...”;

“В тусклой комнате, над...”;

“Грохот за грохотом...”;

“светом сумасшествия...”

- определений в форме причастий и деепричастий:

цветущая липа, улетающие рамы, отдаленный гром, опрокинутая, прыгающая колесница, борода, закинутая ветром за плечо, напряженные руки, трескучая искристая пена, растерянный пророк, пылающие гривы;

- темпоральных придаточных предложений:

“Вернувшись домой, я застал ветер уже в комнате: он хлопнул оконной рамой и поспешно отхлынул, когда я прикрыл за собою дверь” [23];

- сравнительных придаточных предложений:

“И стало тихо, как тогда, когда замолкла нищая, прижав руки к полной груди” [24];

- определительных придаточных предложений:

“Солнце стрельнуло в его колесо, и оно сразу стало золотым, громадным, - да и сам Илья казался теперь облаченным в пламя, сливаясь с той райской тучей, по которой он шел все выше, все выше, пока не исчез в пылающем воздушно ущелье” [25];

- дополнительные придаточные предложения как средство передачи того, что увидел, заметил, почувствовал и т. д. герой:

“Я видел из своего окна, как покатился вниз по крыше громадный огненный обод и, покачнувшись на краю, прыгнул в сумрак” [26].

Для передачи быстро сменяющихся друг друга действий автор использует также бессоюзную связь в сложных предложениях:

“Они понесли, они брызгали трескучей искристой пеной, колесница кренилась, тщетно рвал вожжи растерянный пророк” [27].

Кроме вышеназванных синтаксических средств в КРФ “динамическое описание” особое место занимает “обладающий абсолютным стилевым значением динамизма” [28] глагол, представленный в рассказе “Гроза” следующими тематическими группами:

- глаголы, обозначающие всякое движение и передвижение в ограниченном “наблюдаемом” пространстве:

поднимались, пронесся, хлопнул, отхлынул, взлетали, свесились, набухла, сполз, потянулся вверх, тронулась, покатились;

- глаголы, обозначающие жесты и мимику, и глаголы, сопровождающие пантомимические действия:

сморкалась, лицо было искажено ветром и напряжением, моргнул, дохнул над ухом, подмигнул, зажмурился, поклонился;

- глаголы, вызывающие в воображении звуковые образы:

всхлипывала, цокнул языком, кряхтел, шарахнуло, охнул, шлепал, бормотал;

- именные отглагольные формы:

лай, гром, громада, груда, блистание, грохот, содрогание, напряжение, шепот, рябь, крушение;

- вербальные метафоры (“образные глаголы”):

ветер хлопнул оконной рамой, ветер прозрел, обод прыгнул в сумрак, плавали кусты, забор, собачья конура, солнце стрельнуло, рябь хлынула;

- причастия и деепричастия, образованные от глаголов, вызывающих конкретный чувственный образ:

цветущая липа, висячий щит, летучее облачение, улетающие рамы, прыгающая колесница, потемневшее лицо, закрыв лицо рукавами пронесся ветер, кони, взмахивая пылающими гривами, вцепившись пальцами в растрепанную бороду.

Примечательно и то, что В. Набоков варьирует словесный объем данной КРФ: если в первых и последних абзацах встречаются лишь 2-3 предложения данной КРФ, то при описании кульминационного момента встречи со святым Ильей КРФ “динамическое описание” достигает своего максимального словесного объема. Наряду с другими языковыми средствами такой переход от одной КРФ к другой, как и варьирование словесного объема КРФ “динамическое описание” служат передаче быстро меняющегося действия и ритмизации прозаического произведения в целом.

Использование КРФ “динамическое описание” обусловлено необходимостью показа смены душевного состояния героя. В начале рассказа данная КРФ должна, по-видимому, создавать контраст между ослабевшим “от счастья” героем и надвигающейся грозой, в кульминационный момент пе-

редавать гармонию взволнованного героя с грохочущим внешним миром, а в заключение подчеркнуть его радость от предстоящей встречи с любимым человеком. Выбранная В. Набоковым модальная сетка, в рассказе “Гроза” в виде КРФ “динамическое описание”, позволила ему направить внимание читателя по заданному руслу и создать единую эмоциональную атмосферу.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Домашнев А.И., Шишкина И.П., Гончарова Е.А. Интерпретация художественного текста. – М., 1989 (Далее в тексте - Интерпретация художественного текста).-С.97; 2.Интерпретация художественного текста.- С.131; 3. *Бессмертная Н.В.* Речевая форма “динамическое описание” и ее лингвистическая характеристика (на материале немецкого языка). Автореф. дис. ... филол. наук: КГПИИЯ. – К., 1972 (Далее в тексте- *Бессмертная Н.В.*).- С.9; 4. *Кухаренко В.А.* Интерпретация текста. – М., 1988. - С.141; 5. *Ноздрина Л.А.* Композиция и грамматические средства связности художественного текста. Автореф. канд. дис. – М., 1980.- С.11; 6. *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч.: В 5-ти т.т.- СПб: Симпозиум, 1999. – Т.1. (Далее в тексте - *Набоков В.В.*).- С.150; 7. *Набоков В.В.*- С.148; 8. Там же; 9. *Набоков В.В.*- С.150; 10. Там же; 11. Там же; 12. *Набоков В.В.*- С.149; 13. Там же; 14. *Набоков В.В.*- С.148; 15. *Набоков В.В.*- С.149; 16. *Набоков В.В.* - С.147; 17. *Набоков В.В.* - С.150; 18. Там же; 19. *Набоков В.В.* - С.148-149; 20. *Набоков В.В.* - С.149; 21. *Набоков В.В.* - С.148; 22. *Набоков В.В.* - С.149; 23. *Набоков В.В.* - С.148; 24. Там же; 25. *Набоков В.В.* - С. 150; 26. *Набоков В.В.* - С.149; 27. *Набоков В.В.*- С.148. 28. *Бессмертная Н.В.*- С.21.

ПЕРШІ ПУБЛІКАЦІЇ

В.П. Дегтяренко
старший преподаватель
(Горловка)

УДК 82.09 “17/18”

**НЕКОТОРЫЕ РАССУЖДЕНИЯ
О НАПРАВЛЕНИЯХ В КУЛЬТУРЕ
XVIII - XIX ВЕКОВ**

В России XIX век начинается обнадеживающе для неё. XVIII век заимствовал новые Европейские традиции, разрушал свои, но поиски новых путей привели, все-таки, к обнадеживающим результатам. Россия, наконец, обрела уверенность в себе, национально себя осознала.

Этим определяется характер русского романтизма, его первой поры. Если в Западной Европе романтизм складывался на почве разочарования итогами французской революции и обостряющимися противоречиями между свободной активной личностью и современным обществом, то в России творческая, активная личность – индивидуальность противостояла пассивному индифферентному, по отношению к ней обществу. Сопоставление мира возвышенного и мира прозаического – явилось сущностной основой русского романтизма [1].

Эта гражданственная вдохновенность и устремленность в будущее, оптимистичность отличает русский романтизм от европейского романтизма. Доблесть просвещенного человека во имя всеобщего благоденствия – вот слова мелькавшие на страницах газет и журналов того времени. Это была удивительная пора русской жизни. Смыкались понятия личного и общественного, индивидуального творчества и общественного служения, свободы и счастья.

Ещё в 1803 году «Русский вестник» писал: «Слава сограждан наших есть собственная наша слава: добродетели и великие их дела суть потомственное наследство чести и славы» [2].

Этот высокий гражданский подъем не мог не отразиться на

искусстве. Более того, в первой половине XIX века эстетическим началом были пронизаны почти все стороны жизни. Отсвет художественности ложился на манеру поведения человека, на его восприятие современности. В эстетическую сферу входили – философия, история, медицина, география.

Рождалась личность способная к творчеству, а значит, всегда обращенная к высшим проблемам бытия.

Романтизм, как направление в культуре XIX века, был в большей мере связан с утверждением человека, личности и не просто человека – а его внутренних способностей, возможностей, - его личного видения мира. Отсюда интерес ко всему индивидуальному, творческому.

Но в романтизме человек высший мир опускает с небес и обретает его в себе. Он ощущает, осознает слияние своего бытийного внутреннего мира и мира возвышенного. И именно благодаря этому приходят творческие решения, работает творческая мысль. Романтизм вышел из предыдущих течений в искусстве. Любое направление в искусстве характеризует мир творческого сознания человека данной эпохи, выраженный в предметах искусства. Романтизм явился очередным выражением нового создания, новой эпохи, его своеобразным, новым восприятием мира.

Сравним это новое направление в культуре Европейской и русской, начала XIX века, с предыдущими течениями в искусстве.

Одной из характерных особенностей барочного стиля XVI – XVIII веков является обращение к миру иллюзий, к фантазиям в барочном стиле, волшебству [3].

В сознании творческого человека этот стиль ещё основывается на христианских традициях, и, полностью их отражает, особенно в архитектурных постройках церковного барокко [4]. Это мирозерцание христианина, в котором, с одной стороны, существуют старые христианские традиции - приверженность единству или Богу - отсюда - трагизм человека, который ощущает свою ничтожность в сравнении с Богом и своими нерешенными земными проблемами: революции, войны, неустроенность жизни про-

стого, обездоленного существа. С другой стороны - человек, как существо творческое, ощущает свою полноту сил, свободную натуру, способную к самовыражению и эмоциональную раскрепощенность. И эта внутренняя наполненность выражает себя в произведениях архитектуры, живописи, литературы. Человек стремится пышностью, многообразием утвердить свое величие и эмоциональное богатство в искусстве. И проявляет это во всей полноте своих чувств, стремясь уйти от невзгод обыденной жизни в мир фантастический, созданный в воображении.

Но интеллект ещё дремлет. Разуму ещё нужны доказательства своей свободы и своего величия. И эту сознательную свободу разум обретет в следующий период, в эпоху, так называемого романтизма в искусстве. Но до этого времени человечество ещё пройдет путь утверждения себя, в утверждении основ рационализма. Сформирует догму, которой нужно следовать не только на небе – в виде Бога –, но, теперь, и на земле – в виде разума, что выльется в классические образцы в искусстве.

Просвещение. Этот период облагородит разум – не только возвышенный, но и обыденный. Дает ему силы в знании и познании себя. Разум утвердит человеческую индивидуальность – как самоценность. Эта эпоха подготовит расцвет сил самостоятельных, творческих.

Просвещенцы учили и учились сами. Их пробудившийся патриотизм и желание облагородить всё вокруг себя давало им силы понять недостатки, издержки нарождающегося нового, но не лишённого ещё старых догм в искусстве. Философия разъясняла, анализировала. Наука подтверждала интуитивные догадки. Литература искала новое в социальном, отбрасывала ненужное, старое – утверждала новые идеалы [5].

Век просвещения выкристаллизовал лучшие идеалы, утверждая развивающуюся личность способную к самопознанию и анализу окружающего мира. Разум утвердит человеческую индивидуальность как самоценность.

И вот тогда, поверив в собственные силы, человек обретет сознательную свободу и воспарит в своем творче-

стве беспредельно. Его не будет сдерживать вера в достойный Мир Бога. Он, в который раз, но уже осознанно, утвердит этот свой земной мир как достойный, а отсюда и себя как не грешного и ничтожного перед беспредельным миром существа, а человека, нашедшего свой мир в себе, способного самостоятельно познать этот мир.

Романтизм освобожден от чувственной зависимости, от страха перед Богом и христианских догм. И утверждает себя в своей свободе, в своем выборе в своих фантазиях, обращаясь к Высшему не в страхе, не ради спасения, а ради познания и утверждения себя.

Здесь ещё нет всепоглощающего эгоизма. Этот эгоизм ещё способен к творчеству, к изменениям, перерождениям и осознанию объективному. В Романтизме художник видит мир во всех направлениях и в высоту, и во всю широту человеческого восприятия.

В Романтизме нет страха перед общим, а есть желание обрести его в себе. В Романтизме нет трагизма, который есть в барочном стиле. В Романтизме есть свободный полет фантазии в мир волшебства, в мир идей, в мир познания, в мир своего собственного видения. А, значит, в мир самостоятельного познания и самостоятельного творчества.

С одной стороны это есть разъединение с общим и утверждение единичного, или, себя в искусстве и, в то же время, – стремление к синтезу, чтобы обрести это общее через собственное видение единичного. Чтобы обрести понимание вещей и места каждой вещи и предмета в этом мире земном. Обрести понимание связи всех вещей, явлений, предметов. А, главное, определить место человека среди предметов и явлений, и через разъединение и осознание обрести синтез в мышлении и понимании единства всего сущего. «Синтез - всевмещающий, всеобъемлющий синтез является мышлением будущего» [6]. Так Е.И. Рерих определила будущий путь развития сознания человечества.

Каким образом существует это подчинение вещей и строя их взаимосвязь, и – существенная ли это проблема?

Отсюда романтизм связан с историзмом, социальной каждодневностью, которую он возвышает, обожествля-

ет, включает в исторический процесс. Он мифологизирует и символизирует реальную действительность, пытается увидеть в ней высшее предназначение и предать ей божественный статус, крепкие связи и преемственность в виде исторического процесса.

С романтизмом связано, в психологическом плане, стремление к индивидуальному и интеллектуальному, что будет находить все более прогрессирующую тенденцию. Заострение внимания на личном индивидуальном, будет находить все более прогрессирующую тенденцию. К поискам индивидуального, к поискам своего личного видения мира в искусстве, в жизни. Позже, сознание придет к поискам не только своего видения мира, но и индивидуального стиля.

В корнях романтизма, как направления в культуре, лежит, именно, внимание к своему видению, следование своему собственному направлению, в выражении себя (без оглядки на прошлое единство и Бога) – творческая свобода индивидуальности. «В романтизме развивается потребность передать интимные глубокие личные свойства и переживания, а главное, утвердить ценность духовного мира человека и его внутреннее достоинство» [7].

Отсюда, в разных странах романтизм по-разному выражал себя. Но именно общее, что характерно для этого направления в культуре – сознание, мышление стремится утвердить свою индивидуальность, свое видение проблемы. Человек-художник утверждает этим себя, стремится объяснить себя, выразить себя. Это была грань в культуре Европейской, когда человек начинает утверждать свое духовное творческое сознание без оглядки на высшие авторитеты. И эта тенденция будет продолжаться и заостряться в культуре конца XIX - начала XX века. В XX веке утверждение единичного, исследование отдельных частей целого будет нарастать беспредельно. И сейчас, на заре XXI века эта тенденция стала основой и смыслом Европейской культуры. Разобщение, разъединение, чтобы обрести целостность. Так ученые в начале XX века открыли атом – малую частицу, из множества которых состоит целое. Стро-

ение целого становилось понятным.

В искусстве же начала XX века каждый художник, как малая частица общества (социума), стремился выразить себя в своём собственном стиле. Импрессионисты в XIX веке стали тем пиком романтического мироощущения, которое привело к новому видению и ощущению действительного, миллионы лет существовавшего бытия. Они увидели такой свет и утонченный цвет, который не воспринимал глаз обыденный, а слышало и видело утонченное, обостренное восприятие художника. Клод Моне увидел розовый свет в английских серых туманах. И вслед за ним этот свет ощутили и увидели другие [8]. Это не был обман зрения. Это было то, что мог увидеть новый человек с более развитыми восприятием, ощущениями цвета, звука. Дебюси услышал гармонию звуков в шуме дождя, в шуме городских улиц; он ощутил эту гармонию звуков своим обостренным восприятием и родилась новая, вначале трудно воспринимаемая при неожиданном прослушивании смесь диссонирующих звуков. Но, чем больше слушали мы их, тем более наше ухо улавливало красоту этих необычных сочетаний.

Анри Матисс увлекался импрессионистами. Цвета его картин давали ощущение, зноя, движущегося воздуха, прохлады, прозрачности, струящейся воды. Он чувствовал внутреннюю жизнь явлений и мог выразить это в цвете, в плавных, иногда угловатых изгибах линий. «Я полагаю, что для художника нет ничего труднее, чем написать розу; но создать свою розу он сможет лишь забыв обо всех розах, написанных до него. ... Творить - значит выражать то, что есть в тебе» [9].

Чюрленис слышал в звуках природы и гармонию звуков, и утонченность цвета, и геометрическую сочетаемость линий. Он писал, играл, рисовал.

Всё это новое искусство было, как бы позволением увидеть и услышать то, что не воспринималось до сих пор. А точнее - это было открытие новых возможностей в человеческом восприятии, часто, совершенно невероятном восприятии. Но, как оказывалось, - истинным видением и слышанием.

Новые художники открывали человеческому обществу новый мир красок, звуков существующих рядом и не замечаемых.

Люди науки открывали человечеству мир материальных явлений путем исследования природы.

Художники открывали через свои ощущения, чувства мир красок, звуков, явлений необыкновенной гармоничности.

Н.К. Рерих смог выразить в своих картинах то, что воспринимало чуткое ухо музыканта, что видел глаз художника, и то, что воспринимал чуткий ум исследователя природы. Он воплотил в своих картинах не только новое необычное ощущение цвета. Он увидел за земными покровами материального мира светящиеся, глубокие цвета космического пространства [10].

Итак, романтизм в XIX веке не только заострил чувственное восприятие художника. Чувство и интеллект стали обретать единство. Внимание к своим способностям, творческим дарованиям, желание выразить себя, заострение внимания на своем видении, слышании, понимании явлений, предметов бытия позволило художнику услышать и увидеть мир вокруг другим, внимательным глазом художника. Но они, на самом деле, не только взглянули в этот мир своими глазами - они и смогли увидеть его другим.

Но индивидуализм, в конце концов, требует связи со всеобщим или высшим. Иначе, духовный запас окончательно исчерпывается. И возвращение к христианской традиции должно произойти, чтобы обрести этот всеобъемлющий мир существующий не только в пространствах земли.

Примером искусства «спустившегося с небес» является новое искусство XX века. Это искусство работает интеллектом, оно сиюминутно и вызывает восторг своими экспериментами. В этом искусстве художник часто обращается к высшим проблемам бытия через мистицизм, в чем он видит свои духовные поиски. Пример тому Малевич, Кандинский и др. Поиски абстракционистов тщетны. Мысль обретает себя в красках звучащих. Фантазии романтического воображения, уводящего человека в мир чудесных ощущений красок, звуков, слияние их, но, обязательно ощущений.

Мир чувств – это утонченное восприятие тонких энергий пространства, из которых и ткнут свои картины художники. Через мир шести чувств человек веками познавал окружающий мир. Его интеллект же работает как бесчувственная машина, превращая человека в материальный предмет, лишенный ощущений, чувств, способных познать мир духовный, тонкие миры пространств [11].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Барламова Е.Н.* Русские художники эпохи романтизма. - М.: Искусство, 1990 (Далее в тексте - *Барламова Е.Н.*).- С.21; 2. *Барламова Е.Н.* – С.54; 3. Искусство ХУШ века. Исторические очерки./ Под ред. Н. Лившиц. – М.: Искусство, 1966 (Далее в тексте - Искусство ХУШ века.). - С.219; 4. Искусство ХУШ века. – С.234; 5. *Тураев С.В.* От просвещения к романтизму. – М., 1986.- С.114; 6. *Перих Е.И.* Письма. В 2х т. – Рига, 1940. - Т.1. - С.299; 7. *Ванслав В.В.* Эстетика романтизма. – М., 1966. - С.86; 8. *Лифшиц М.* Искусство и современный мир. – М.: Изобразительное искусство, 1978. - С.108; 9. *Матисс А.* Заметки живописца. – М., 1984. - С.96; 10. *Перих Н.К.* Небесное зодчество// Об искусстве. – М., 1994. - С.57; 11. *Перих Е.И.* Огонь неопалюший. – М., 1992. - С.38.

О.В.Горлова,
преподаватель
Т.О.Кафтанова
старший преподаватель
(Горлівка)

УДК 821.161.2=124'06

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ЛАТИНСЬКОЮ МОВОЮ

З 16-18 ст. постає українська література латинською мовою. Ця мова була міжнародною мовою освіти, мовою дипломатичного спілкування, науки і поезії. Навчаючись у західноєвропейських університетах, українські студенти добре засвоювали латинську мову. Так з'являються латинські твори українських авторів. Хоча панування

латинської мови почало руйнуватися в Італії, де митці слова збагнули, що мова повсякденного спілкування і мова творів красного письменства не можуть різнитися. Та латина ще довго лишалася засобом безпосереднього проникнення в глибину століть, засобом спілкування між віками, поколіннями і між сучасними освіченими людьми всіх європейських народів, бо давала змогу переносити на будь-який національний ґрунт багатство думки і красу слова. Поети 16-18 ст. ще відчували себе слугами Парнасу, латинською мовою вони хотіли повідомити світові про свій народ та землю. Їм досить було зазначити національну приналежність та титул і цим виконувався синівський обов'язок перед батьківщиною.

Тому автори латиномовних творів часто у прізвищах-псевдонімах підкреслювали своє українське походження, наприклад: "Пісні Павла Русина з Кросна" (1509), Георгій Тичинський Рутенець (1534), Григорій Чуй Русин із Самбора (16 ст.). Окрасою літератури є поема М. Гусовського "Пісня про зубра" (1523). У вірші "Перемога над турками під Перебовлею 2 липня 1524 року" українсько-білоруський поет описав одну з перших спроб захистити Україну від турків. Він та інші латиномовні поети, за справедливим висновком В. Ярменка, створили окремий літературний масив – новолатинську ренесансну поезію, цілком нову за типом художнього мислення, за концепцією світу, суспільства, людини.

В кінці 16 ст. українські школи (зокрема Львівська братська) орієнтувались на навчання грецької мови, але уникнути вживання латинської мови було неможливо, і вже Острозька, потім Київська школи почали виклади латинської мови та латинською мовою. З часів Петра Могили це стало нормою, грецька мова відійшла на другий план.

Збереглося чимало шкільних курсів теорії поетичного та ораторського мистецтва, написаних головним чином латиною. У вигляді рукописів вони знаходяться у бібліотеках Києва, Москви, Санкт-Петербургу, Львова та інших міст.

Більш інтенсивна літературна діяльність латинською

мовою розвивається в 17 і 18 ст., коли в античну теорію художнього слова влилася бурхлива хвиля ренесансно-барокової течії. Відзначимо, що розвиток барокової літератури на Україні, а також її теоретичних основ тісно пов'язаний з Києво-Могилянською Академією, а Київ вважався найбільшим центром барокової культури православного Сходу. Крім того, необхідно зупинитися на стилі бароко взагалі, який у східнослов'янських країнах був важливим і прогресивним явищем у літературному розвитку.

Термін “бароко” вперше, як відмічає польський літературознавець Т. Сінко, з'явився у “*Menagius, Dictione etymologique*” і походить від іспанського *barocco* – неправильна перлина. Літературне бароко на Україні мало свої специфічні особливості, і, незважаючи на його інтернаціональний характер, йому були притаманні національні риси. Бароко на Україні взяло на себе функції Ренесансу, було життєрадісним і носило просвітницький характер. Однією з специфічних рис українського бароко вважається його демократичний характер, зв'язок з народною творчістю.

Немає сумніву в тому, що бароко, як і інші художні стилі, використовувало багату культурну спадщину стародавньої Греції та Риму. Бароко, порівняно з гуманізмом, посилило рецепцію античного мистецтва і літератури, засвоюючи найбільш динамічні риси античної спадщини і звертаючись до трагічних образів. Представники мистецтва бароко використовували античні образи, сповнені природних емоцій, пристрастей, які іноді доходили до оп’яніння.

Бароко втілювало образи античності для міфізації реальної дійсності. Представники бароко використовували всю культурну спадщину античності, починаючи від поем Гомера і закінчуючи літературою пізньоримського періоду. Щодо представників українського бароко, – а ними були передусім професори Києво-Могилянської Академії, і то слід сказати, що вони частіше у своїх теоретичних працях і літературних творах використовували римську літературу і особливо широко культували малі форми

пізньоримської поезії, яка і змістом і насамперед формою відповідала естетико-літературним принципом бароко. Зрозуміло, що багата антична міфологія знайшла своє відображення в їх творчості. Ці представники бароко відродили античність на Україні: вона була для них джерелом знань (*erudition`s*) з різних ділянок людського пізнання, і, водночас, для вітчизняних діячів літератури вона служила опорою для утвердження нових ідей, сферою, в якій шукали засобів проти проблем сучасності і вказівок для влаштування кращого майбутнього.

Автори українських шкільних латиномовних курсів теорії словесності 17-першої половини 18 ст. у своїй методології йшли за античними теоретиками художнього слова.

Виклади латинською мовою в Київській Академії, Переяславській Семінарії, Харківському колегіумі приводять до складання латинських рукописних підручників.

Для історії літератури мають велике значення підручники поетики, що подають теорію тих літературних форм. По-перше, це поетика Ф.Прокоповича “*De arte poëtica*” і поетика М. Довгалецького “*Hortus poëticus*”, подруге, Київська поетика 1685 р. “*Fons Castalius*”, які подають шість родів поезії: героїчну, елегійну, сатиричну, комічну, буколічну і епічну.

Неважко помітити, що професори українських шкіл 17 - першої половини 18 ст. в теорії епосу пішли за античними теоретиками художнього слова. Стосовно композиції епопеї, то погляди дидакалів поетики сходяться з поглядами античних теоретиків, а саме: епопея повинна складатися з трьох частин: визначення теми (*propositio*), звернення до божества (*invocatio*) і розповідна частина (*narratio*). До визначення теми ставляться такі вимоги: коректність, ясність і скромність (*brevis, clare et modesta*). Щодо інвокації, то слід зробити зауваження, що автори українських латиномовних поетик дають вказівку на те, що письменники в інвокації повинні звертатися до божества, яке має певне відношення до теми твору: це звернення до муз Аполлона, Марса, Церери, Вакха і до інших божеств. Тобто представники українського літературного бароко використовують у

своїх творах образи античної міфології дуже часто у метафоричному розумінні, поряд з біблійним. Інвокація як складова частина епічного твору часто зустрічається в літературі 19 ст., зокрема можна її побачити в “Енеїді” І. Котляревського, в поезіях Т. Шевченка, в епопеї А. Міцкевича “Пан Тадеуш” та ін.

До драматичної поезії автори українських шкільних поетик відносять трагедію та комедію, і лише деякі пояснюють трагікомедію.

На перше місце теоретики ставлять трагедію, яка ще в античності вважалась основним видом драматичної творчості. Виходить, що трагедія – віршований твір, предметом якого є діяння видатних людей – “вождів, героїв, царів”(duct's; heroes; reges), це наслідування (imitatio), як і кожен вид поетичної творчості. Її мета – виховувати людей. Форма викладу – діалогічна.

У питаннях композиції трагедії українські теоретики також пішли за вченням Аристотеля і Горація. Ф. Прокопович дотримується погляду, що у трагедії не слід зображати все життя головного героя, а тільки якусь одну подію, яка відбулась, або могла відбутися протягом двох-трьох днів. Якщо ця подія залежала від інших подій, то останні не обов'язково показувати на сцені, а розповідь про них можна вкласти в уста будь-якої дійової особи. У цьому особливо помітний вплив Горація.

До нас дійшли драми Ф. Прокоповича “Владимир” і М. Довгалевського “Комическое действе” та “ Властотворний образ човеколюбия божия “.

До драматичної поезії відноситься ще комедія. Комедія, за твердженням теоретиків, відрізняється від трагедії предметом, дійовими особами, стилем, емоціональністю і закінченням.

Щодо сатиричної поезії, то характерними особливостями цього виду є їдкість, дотепність і викриття людських пороків. Термін “сатирична“ автори поетик виводять від старогрецьких міфічних лісових божеств – сатирів. Композиція сатири дуже проста. Рідко застосовується інвокація, а, звичайно, вся сатира – це розповідь, в якій дається

оцінка пороків, осуджуються погані люди, боягузи, злодії, п'яниці, чванливці. Призначення сатири – це виправлення людських вад.

Лірична поезія, або оди, у поетиках визначається як наслідування радісних і сумних подій і виконується під акомпанемент ліри. Збереглося чимало панегіриків латинською мовою. Хочеться згадати панегірик Л. Крщоновича Л. Барановичу “*Phoenix redivivres*”; панегірик-акростих Анні Івановні М. Довгалевського, панегірик Єлизаветі Петрівні М. Козачинського, що опублікований у Києво–Печерській друкарні в 1744 р. та інші.

Нарешті, майже всі письменники різних напрямів лишили чимало латинських листів, почасти виданих (150 латинських листів Сковороди). Навіть в листах слов’янськими мовами зустрічаємо латинські уступи, цитати або окремі формування. Крім того, латинські уривки, цитати, послання й цілі плани проповідей знаходимо у слов’янських проповідях українських проповідників. Дуже характерне свідчення про ознайомленість українців з новолатинською літературою дає діяльність українських перекладачів у Росії: їх працювало чимало там, вони перекладали сотні творів, чимала їх частина – це твори латинської літератури 17 сторіччя.

ПРИМІТКИ

1. *Возняк М.* Історія української літератури: У 2 кн. – Львів, 1992; 2. *Грушевський М.* Історія української літератури: У 6 т. - К.: Либідь, 1993; 3. Давня українська література: Хрестоматія /Упоряд. Передмова М.М. Сулими – К.: Радянська школа, 1991; 4. *Маслюк В.П.* Лагіномовні поетика і риторика XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. – К.: Наукова думка, 1983; 5. *Перетц В.Н.* Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVII-XVIII веков. - М., 1962; 6. *Полек В.П.* Історія української літератури X-XVII ст. - К.: Вища школа, 1994; 7. Українська поезія XVII ст.: Антологія. – К.: Радянський письменник, 1988; 8. *Чижевський Д.* Історія української літератури від початку до доби реалізму. – Тернопіль, 1994.

РЕЦЕНЗІЇ. ХРОНІКА. ІНФОРМАЦІЯ***И.И. Стебун****д-р філол. наук,
(Горловка)***РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ: ЛАВРОВА Е.Л.
МАРИНА ЦВЕТАЕВА: ЧЕЛОВЕК – ПОЭТ–
МЫСЛИТЕЛЬ. – ДОНЕЦК: ООО “ЛЕБЕДЬ”, 2001. – 328 с.**

Это её третья монография, посвящённая исследованию творчества М. Цветаевой. Первая “Четыре стихии Марины Цветаевой” была опубликована в 1992, вторая – в 1994. Вторая монография “Поэтическое мирозерцание Марины Цветаевой” была отмечена критикой, как новое крупное событие, существенно обогащающее современное цветаеведение глубоким проникновением автора в феномен цветаевского поэтического мира, в секреты и таинства его очарования и немеркнувшей силы и красоты.

Но успех своей второй монографии, её высокая оценка критикой и читательской общественности Е.Л. Лаврова восприняла по-своему: как стимул к дальнейшему интенсивному труду над исследованием наследия своего любимого поэта, как пролог к новым научным свершениям, касающимся жизни и деятельности М. Цветаевой. Вполне естественно, что у автора двух первых монографий возникла острая потребность более широкого, всеохватного, многоаспектного научного осмысления жизни и творчества М. Цветаевой: человека (личности), поэта и мыслителя, что и стало предметом исследования её новой монографии. Семь лет напряжённого труда над осуществлением своего замысла оказались плодотворными: создана новая монография – первое в литературе о Цветаевой фундаментальное системно-целостное исследование творческого наследия, духовного мира и личности гениального русского поэта, которая заслуживает скорейшей публикации и самой

высокой оценки. С тех пор как была опубликована вторая монография Е.Л. Лавровой в 1994 году, в печати появились новые материалы, проливающие свет на многие стороны жизни и творчества Цветаевой. Так, в Москве были опубликованы “Сводные тетради” М. Цветаевой, т.е. её дневники 1921-1938 г.г. Кроме этого, была опубликована история семьи в письмах, статьи С. Эфрона, мужа Цветаевой, новые монографии, в которых исследуются некоторые особенности творчества Цветаевой. Е.Л. Лаврова использует в своей монографии новые материалы, появившиеся за последние семь лет.

Внимание исследовательницы направлено на выявление своеобразия творческих принципов М. Цветаевой. Е.Л. Лаврова рассматривает этот вопрос, анализируя книгу А. Смит “Песнь пересмешника”, автор которой утверждает, что творчеству М. Цветаевой присуще подражание, т.е. отражение. Е.Л. Лаврова, опираясь на свидетельства Цветаевой, высказывает мнение, что творчеству Цветаевой присуще не отражение, а преображение.

Вторая глава монографии Е.Л. Лавровой посвящена процессу формирования личности гениального поэта. Этому немало способствовал, по мнению Лавровой, принцип преображения, используемый Цветаевой не только в творчестве, но и в жизни. Преображая действительность и характеры людей в своём воображении, Цветаева создавала новый идеальный мир, в котором ей хотелось существовать, и это помогало её творить.

Важным источником творчества Цветаевой являлась платоническая, т.е. преображённая, возвышенная любовь, стремящаяся не к физическому обладанию, не к наслаждению ради наслаждения, а к духовному совершенствованию и творческому вдохновению

Раскрытие этой темы логически приводит Е.Л. Лаврову к рассмотрению вопроса о сущности поэтического творчества, как его понимала Цветаева. Понимание Цветаевой сущности поэтического творчества и личности поэта восходит, по мнению Лавровой, к Платону. Автор монографии анализирует

высказывания Платона о поэте и поэтическом творчестве и приводит высказывания на ту же тему Цветаевой, находя между ними много общего. Как Платон считал, что вдохновение поэту даётся Богом, так и Цветаева, считает, что глас поэта есть глас Божий.

Этот вывод приводит исследовательницу к рассмотрению места религиозной веры в жизни Цветаевой. Этот вопрос освещался ею в предыдущей монографии. Новые материалы позволяют Лавровой сделать вывод, что Цветаева была, несомненно, православной христианкой, соблюдающей православные обряды, приобщающейся христианских таинств. Однако, Лаврова указывает на то, что вера Цветаевой на то, что вера Цветаевой была в некоторых проявлениях довольно-таки сложна и противоречива, но эта противоречивость проистекала из характера служения Цветаевой – служения поэзии, требующей приоритета “греха”, а не святости или праведности.

Отдельную главу Е.Л. Лаврова посвящает вопросу отношения Цветаевой к модным лже-религиозным течениям своего времени, к примеру, антропософии Р. Штейнера. Исследовать этот вопрос Лаврову побудила книга Т. Кузнецовой “Цветаева и Штейнер: поэт в свете антропософии”, изданная в 1996 году в Москве. Е.Л. Лаврова приводит резко отрицательные высказывания русских религиозных философов И. Ильина, Н. Бердяева, Б. Вышеславцева, С. Булгакова об антропософии и Р. Штейнере. Эти высказывания обнаруживают отсутствие в антропософии Р. Штейнера Христа, хотя сам Штейнер утверждал, что антропософия отличается от теософии тем, что Христос присутствует в созданном Штейнером учении. Не довольствуясь анализом высказываний русских религиозных философов в адрес антропософии и Штейнера, Лаврова анализирует один из главных трудов Штейнера “Как достигнуть познания высших миров” и находит, что Штейнер действительно поклоняется не Христу, а космократорам. Книга Т. Кузнецовой также подверглась тщательному анализу. Исследовательница приходит к выводу, что

Т. Кузнецова, пытаясь выставить Цветаеву как последовательницу учения Штейнера, игнорирует свидетельство самой Цветаевой о том, что в этом учении она не нашла ничего нового, одну только скуку и повторение теософских идей, которых поклонницей Цветаева никогда не была. Е.Л. Лаврова доказывает, что книга Т. Кузнецовой является пропагандой учения Штейнера в современных условиях, а имя Цветаевой нужно было автору книги для подкрепления этой пропаганды авторитетом великого поэта.

Две последние монографии Лавровой посвящены неисследованному вопросу взаимоотношений Цветаевой и Эфрона, роли Эфрона в жизни и судьбе Цветаевой, отношению Цветаевой к революции. Опираясь на творчество Цветаевой, её письма и дневники, а также на письма Эфрона к его сестре, исследовательница неопровержимо доказывает, что Цветаева была глубоко несчастна в браке, заключённом не столько по любви, сколько из жалости, смешанной со страстью, которые молодая Цветаева испытывала к юноше, пережившем семейную трагедию. Е.Л. Лаврова рассматривает эволюцию характера и судьбы Эфрона, прошедшего путь от белого офицера до отступника и перебежчика. В отличие от мужа, Цветаева прекрасно поняла антигуманную сущность переворота 1917 года и не приняла его. Цветаева до конца своей жизни осталась верна своим убеждениям и не изменила им во имя сиюминутных и конъюнктурных интересов. Е.Л. Лаврова утверждает, что Цветаеву погубила предавшая её семья.

Монография Е.Л. Лавровой является совершенно самостоятельным исследованием, открывающим новые стороны мирозерцания М. Цветаевой. Исследование проведено на широком фоне европейской и русской духовной жизни первой половины XX века.

С.А. Кочетова

канд. філол. наук, доцент

(Горловка)

**РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ: ДЕРЕЗА Л.В.
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА ПЕРВОЙ
ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА. – ДНІПРОПЕТРОВСЬК:
ВИДАВНИЦТВО ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ, 2001. – 140 с.**

Литературная сказка подвергалась специальному рассмотрению неоднократно. Её исследованием занимались М.К. Азадовский, В.П. Аникин, В.Я. Пропп. Этот список выдающихся учёных легко может быть продолжен. Эти исследователи изучали литературную сказку, опираясь на её глубокие корни, уходящие в фольклор. Связь литературной сказки с народной традицией прослеживалась авторами на уровне идейной проблематики, своеобразия содержания произведения, его композиции, сюжета, характеров. Но научно-практический опыт показывает, что эстетическая природа авторской сказки изучена ещё не достаточно. Порой не учитывается двойственность природы литературной сказки (с одной стороны, она продолжает фольклорную традицию, с другой, – сближается с различными литературными жанрами). Исследовать специфику жанра литературной сказки, рассмотреть пути его развития, изучить жанровые формы литературной сказки и способы обработки разными писателями фольклорных источников, определить связи стихотворной сказки с другими жанрами литературы – такие задачи ставит перед собой автор монографии. Материалом для изучения становятся стихотворные сказки А.С. Пушкина, П.П. Ершова, В.А. Жуковського, П.А. Катенина, Н.М. Языкова.

Структура монографии отражает основные направления, избранные автором для исследования. Первая глава «Возникновение литературной сказки и основные аспекты её изучения» посвящена детальному

прослеживанию возникновения данного жанра в русской литературе. В главе дан обзор специальных работ, посвящённых определению сказки вообще и литературной в частности. В поле зрения автора оказываются наблюдения М. Ломоносова, Д. Хвостова («Притчи»), Н. Остолопова («Словарь древней и новой поэзии»), А. Мерзлякова («Краткое начертание теории изящной словесности»), И. Рижского («Наука стихотворства»), А. Никольского («Основание российской словесности»), И. Левитского («Курс российской словесности для девиц») и других исследователей, в том числе и наших современников. В данной части работы упомянуто большинство сборников сказок (народных и литературных), которые вышли из печати в течение XVIII –XIX веков.

Вторая глава посвящена изучению двух групп сказок А.С. Пушкина: сказок с народно-поэтической стилевой основой («Сказка о медведихе», «Сказка о попе и работнике его Балде», «Сказка о рыбаке и рыбке») и сказок-поэм, в которых яснее выражено литературное начало («Сказка о царе Салтане», «Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях», «Сказка о золотом петушке»). Л.В. Дереза попыталась «рассмотреть сказочное наследие поэта как целостную систему, как часть художественного мира писателя» (с. 29). В этой же главе исследовательница анализирует единственную сказку П.П. Ершова «Конёк-горбунок», исходя из утверждения, что автора данного произведения по праву можно считать продолжателем пушкинских традиций в жанре литературной сказки.

Рассмотрению образцов жанра сказки в творчестве В.А. Жуковского и П.А. Катенина отводится третья глава. Сказки В.А. Жуковского автор монографии рассматривает не противопоставляя сказкам Пушкина (как это принято в литературоведении), а, напротив, утверждая, что «Жуковский является предшественником Пушкина в воссоздании «местного» колорита» (с.69). «Русский дух» сказок Жуковского, способы обработки писателем народно-сказочных материалов установятся характерными и для творчества ещё одного автора

поэтической сказки – П.А. Катенина. Его произведение «Княжна Милуша» высоко ценил А.С. Пушкин. Осуществив детальный анализ сказки, Л.В. Дереза приходит к выводу о том, что «если Пушкин и Жуковский делали установку на сказку, то Катенин создаёт лиро-эпическое произведение, где автор-рассказчик комментирует происходящее, где вводятся развёрнутые лирические отступления» (с.86).

Содержание четвёртой главы составляет исследование творчества Н.М. Языкова. Его поэтические произведения «Сказка о пастухе и диком вепре» и «Жар-птица» несут на себе отпечаток увлечения автора фольклором. Учитывая неоднозначность оценок литературоведами творчества Языкова Л.В. Дереза утверждает: «Выход сказок Языкова – это не стремление скомпрометировать столь популярный жанр, а закономерный результат изучения фольклора и своеобразная дань ему» (с.128).

В монографии Л.В. Дерезы предпринята попытка рассмотреть основные этапы становления жанра литературной сказки на материале стихотворных сказок, созданных выдающимися художниками слова XIX века. Вне сомнений, подобного рода работы помогают восполнить существующий на сегодняшний день пробел в исследовании литературной сказки, в изучении связи литературной сказки с другими жанрами. В этом состоит основное значение рецензируемого труда. И, хотя объектом исследования монографии является русская литературная сказка первой половины XIX века, уже в первой главе автор очерчивает пути возможной дальнейшей своей исследовательской работы. Л.В. Дереза даёт краткую схему развития русской литературной сказки (и не только стихотворной, но и прозаической) во второй половине XIX в., в XX в. (с.19-23), что, в свою очередь, может послужить поводом создания следующей монографии.

АНОТАЦІЇ

Докашенко В.Н. Формирования русско-украинского культурного поля: логика общего, особенного и единичного

В статье рассматриваются проблемы формирования российско-украинского культурного поля. Сквозь призму восприятия философских категорий общего, особенного и единичного обосновывается объективная необходимость объединения усилий историков, филологов и литературоведов по изменению подходов к изучению особенностей культурно исторического развития украинского и российского народов.

Киченко О.С. Метод и материал: семиотические свойства фольклора и проблемы исследования мифопоэтических форм

Статья представляет собой попытку систематизации нескольких вопросов методологического направления, связанных с изучением мифо-фольклорных и фольклорно-литературных связей. Автор приходит к выводу о том, что фольклорная традиция является важной трансформационной системой реорганизации мифологической картины мира в мифопоэтическую.

Дереза Л.В. Специфіка поетичної системи східнослов'янської чарівної казки

Статтю присвячено дослідженню специфічних властивостей поетичної системи східнослов'янської чародійної казки. Автор приходиться висновку, що східнослов'янська чародійна казка пов'язана з народнопоетичною творчістю і, разом з тим, вона відрізняється автентичними властивостями (специфічними формами викладання матеріалу, традиційними сюжетами та мотивами, характером конфлікту, засобами створення образів).

Лаврова О.Л. Ідея перетворення у творчості М. Цветаєвої

Стаття Лаврової О.Л. присвячена проблемі творчого принципу М. Цветаєвої. Автор книжки "Пісня пересмішника"

А. Сміт стверджує, що творчий принцип Цветаєвої – відображення реальної дійсності. Автор статті доводить, що творчим принципом поета є перетворення дійсності.

Любимцева Л.М. Міфологема “лик-обличчя-личина” у творчості М.А. Волошина

В статті Любимцевої Л.М. розглядаються деякі образні парадигми поетичної творчості М. Волошина. Міфологема «лик-обличчя-личина» займає центральне місце в літературі початку ХХ ст. В статті аналізується літературно-критична та художня спадщина поета «срібного віку» М.О. Волошина, зокрема реалізація міфологеми «лик-обличчя-маска» в його творчості. Поет додав до цієї триади ще один компонент – «личина». Волошин описав елементи цієї міфологеми в своїх літературно-критичних статтях, об'єднаних у збірку “Лици мистецтва”. Поет розумів мистецтво як спробу зафіксувати відображення божественного в реальному світі.

Корабльова Н.В. Тургенівський текст у романі А. Бітова “Пушкінський дім”

У статті розглянуті інтертекстуальні зв'язки між романами А.Г. Бітова “Пушкінський дім” і І.С. Тургенева “Батьки і діти”, показана смислоутворююча роль тургенівського тексту в структурі ета історії твору. Тургенівський дискурс використовується не тільки як формальний прийом, але і як змістовний аспект твору. Установлюючи культурно-історичну спільність двох літературних ситуацій – 60-х рр. ХІХ і ХХ вв., Бітов розмикає історичні границі свого оповідання, робить його ета історичним.

Ленская С.В.. Некоторые стилевые доминанты лирики Наталии Ливицкой-Холодной

Статья Ленской С.В. посвящена исследованию некоторых стилистических доминант лирики талантливой украинской писательницы ХХ века Н.А. Ливицкой-Холодной. Автор детально прослеживает образно-тональные изменения в лирике 1940 – 1990-х годов.

Олейникова Е.Г. Самоидентификация Василия Стуса как проблема аутентичности

В статье сделана попытка проанализировать эпистолярный В. Стуса. В письмах к сыну, жене, друзьям поэт осмысливает своё значение не для своего времени, а для будущего, считая, что его самодостаточность достигается именно из-за вынужденного одиночества, поэтому письма и дневники стали видом эстетически оформленной исповеди. Таким образом, путь В. Стуса как мастера, как художника, есть утверждением того, что только искусство открывает дверь поискам абсолютной истины.

Ольхова Н.А. “Час у есеїстиці Віктора Кривуліна”

В роботі Ольхової Н.А. “Час у есеїстиці Віктора Кривуліна” простежується спроба В. Кривуліна у книзі “Полювання на мамонта” відтворити картину часу, що минає. Пригадуючи письменників, що стали відомими – О. Мандельштама, Й. Бродського, В. Кривулін намагається повернути імена талановитих художників – Є. Михнова, Л. Аронзона, які також впливали на розвиток культури ХХ сторіччя.

Книга В. Кривуліна – синтетичний жанр, що поєднав в собі прозу та поезію, стає відображенням боротьби в культурі ХХ сторіччя, у якій немає переможця.

Загнитко А.П. Предлог в украинском морфологическом пространстве: расширения функционально- семантических проявлений (синхронно-контрастивные наблюдения)

В статье рассматриваются особенности функционально-семантической сущности украинских предлогов, их трактовка современным языкознанием и расширение системы предлогов вторичными формами.

Пац Л. И. Присубстантивные и изъяснительные предложения наречного типа

В статье рассматриваются сложноподчиненные предложения нерасчлененной структуры, в частности

анализируются присубстантивные и изъяснительные конструкции относительно их семантики, структурирования и формально-грамматических средств связи.

Теркулов В.І. Про «фонетичні причини» виникнення етимологічних дублетів

У статті розглядається проблема причин виникнення етимологічних дублетів через критичний аналіз існуючої точки зору про те, що останні виникають внаслідок дії в першу чергу фонетичних процесів розпаду актуальної дублетності слів. Автор вважає, що домінантою процесу розпаду тотожності слова є фактор семантичного розвитку слова-джерела, який підтримується взаємодією різних мовних середовищ.

Белицькая Є.Н. Методологічні можливості вивчення конотативних онімів

У статті йдеться про методологічні засади сучасних досліджень у сфері конотативної ономастики. Актуалізуються можливості методології комунікативної лінгвістики щодо конотативних онімів, зокрема, семасіологічний та ономасіологічний підходи.

Герасименко І.А. Семантичні типи інфінітивних вставних компонентів речення в російській і українській мовах

У статті розглядається питання семантичної типології інфінітива як вставного компонента речення і виявляється 5 його семантичних типів. На основі проаналізованого матеріалу було зроблено висновок про розмаїття значень інфінітивних вставних слів, вставних словосполучень і вставних речень.

Гопштер Е.А. Треніровочные упражнения как способ усвоения языковых умений и навыков украинского языка

Статья представляет собой классификацию тренировочных упражнений, созданную учеными-методистами, которые изучают русский и украинский языки как вторые языки после изучения иностранных

языков. Средства даны для создания системы упражнений и использования их при изучении украинского языка в условиях билингвизма.

Габидулліна А.Р. “Деякі мовні особливості оповідання В. Набокова “Гроза”

У статті Габидулліної А.Р. “Деякі мовні особливості оповідання В. Набокова “Гроза” досліджуються стилістичні прийоми створення художнього образу в оповіданні В. Набокова “Гроза”.

Відтворено два способи відбору стилістичних засобів: загальний (номінативне зображення мовних засобів) і спеціальний. Розглянуто різні способи висунення в оповіданні: конвергенція, зціплення, “марне чекання”.

Волосевич Л.В. Образ грози як спосіб відображення світовідчування особистості XIX-XX століть

У статті Волосевич Л.В. розглядається світовідчуття особистості трьох епох на матеріалі вірша О. Пушкіна “Хмара”, вірша в прозі І. Тургенєва “Голуби”, оповідання В. Набокова “Гроза”. Автор статті досліджує такі епохи: епоха першої чверті XIX століття, коли починається становлення реалістичного світосприймання, епоха другої половини XIX століття, як часу розквіту реалізму, та епоха модернізму 1930-х років XX століття.

Морозова Л.І. Особливості композиційно-мовної форми “динамічний опис” у розповіді В. Набокова “Гроза”

Статтю присвячено дослідженню лінгвістичних особливостей композиційно-мовної форми “динамічний опис” в оповіданні В.Набокова “Гроза”, використання якої зумовлено необхідністю показу зміни душевного стану героя. Обрана автором модальна сітка дозволила скерувати увагу читача у певному напрямку та створити єдину емоційну атмосферу.

Дегтяренко В.П. Деякі міркування про напрямки в культурі XVIII - XIX століть

Стаття Дегтяренко В.П. складена на основі дослідження художніх стилів і напрямків у культурі

минулих століть. Автор досліджує проблеми сучасного мистецтва і корені руйнування художньої традиції, відхід від зображальності бачить у зміні і визначеному напрямку художньої свідомості ще в мистецтві минулих століть, а саме в романтизмі.

Горлова Є.В., Кафтанова Т.А. Украинская литература на латинском языке

Статья Горловой Е.В., Кафтановой Т.А. «Украинская литература на латинском языке» посвящена возникновению и развитию украинской литературы, написанной латинским языком. Наиболее интенсивная литературная деятельность развивается в XVII и XVIII веках, когда в античную теорию художественного слова ворвалась бурная волна ренессансно-бароккового течения. Барокко и другие художественные стили использовали культурное наследие Древней Греции и Рима. Представителями украинского барокко, писавшими на латинском языке, были преподаватели Киево-Могилянской Академии, Киевской Академии, Переяславской Семинарии и др.

SUMMARY

Dokashenko V.N. Russian-Ukrainian cultural field formation: logic of the general, specific and unique

The article deals with the problems of creating Russian-Ukrainian cultural field. Through the prism of perceiving the physiologic categories of the general, specific and unique there is formulated an objective necessity of consolidating the efforts of historians, philologist and the scholars that deal with the study of literature to change the guidelines in the research of the peculiarities of cultural and historical development of the Ukrainian and Russian peoples.

Kichenko O.S. Method and Material: Folklore semiotic peculiarities and mythopoetic research problems.

The article is an attempt to systematize a few questions of methodological direction connected with the research into relations between myth-folklore and myth-literary. The author

comes to conclusion that the folklore tradition is an important transformation system of reorganization of mythological world image into mythopoetic one.

Dereza L.V. The Specialty of the Eastern Slavonic fairy-tale poetic system

The article is devoted to the research into the specific peculiarities of Eastern Slavonic fairy-tale poetic system. The author comes to conclusion that the Eastern Slavonic fairy-tale is connected with folk poetic art and at the same time it is distinguished by its authentic characteristics (the specific forms of expression of material, traditional plots and motifs, the nature of the conflict, the means of character creation).

Lavrova E.L. Concept of Transformation in Tsvetaeva's works

The article is devoted to the problem of M. Tsvetaeva creative method. The author of the book "The Song of Mockingbird" A. Smith thinks that the creative method of existance M. Tsvetaeva is the reflection of Being. The author of the article proves that the creative method of the poet is the transformation of Being.

Lubimtseva L.N. Mythologema "icon-face-mask-guise" in Voloshin's works

This article deals with the problem of Voloshin's mythopoetic, the well-known Russian poet of the beginning of the XX-th century (the Silver age). It is pointed out that the main mythologema of Voloshin's works, is a "icon-face-mask". Voloshin adds to this chain one more component – «guise». He describes these components in his critical works. Having used arsenal of national mythology and Russian philosophy, having transformed and modified their ideas, Voloshin created the versatile mythopoetic art system, based on the system mythologems and their oppositions.

Korablyova N.V. Criticism as an Explication of Metatext (about the Authir's Criticism in Bitov's Novel "Pushkin's House")

The article considers the intertextual connections between

the novel "The Pushkin's House" by A.G.Bitov and "The Fathers and childrens" by I.S.Turgenev, the sense developing role of the Turgenev's text is shown in the structure of the Bitov's product. The Turgenev's discourse is used not only as formal devise, but also as content aspect of the creative product. Bitov establishes the cultural-historical unity of two literary situations - 60th XIX and XX centuries, disconnects historical borders of the narration and making its the metahistorical one.

Lenskaya S.V. Some stylistic dominants of Natalya Levitskaya-Xolodnaya's lyrics

Lenskaya's article is devoted to the research into some of stylistic dominants of the lyrics of the gifted Ukrainian writer of the XX century, Natalya Levitskaya-Xolodnaya. The author traces through figurative tonal changes in the lyrics of the 1940-1990s.

Oleynikova E.G. Stus's Selfidentification as the Problem of Avtototation

In the given article, an attempt was made to analyze the epistolary notes by V. Stus. In the letters to his son, wife and friends, the poet thinks over the significance of his work not for the time of his living, but for future, considering that his self subsistence is achieved only due to his forced loneliness and that is the reason why all his letters and dairies had gained the form of an esthetically arranged confession. Thus, the way of V. Stus as a master and as an artist is the confirmation of the fact that only art has an opportunity to open the way for the search for absolute truth.

Olhova N.A. Time in Krivulin's Essays

In Victor Krivulin's book "The Hunting on a Mammoth" an attempt was made to reconstruct a picture of passing time. Recollecting the names of such well-known writers as O. Mandelstam, I. Brodskiy, V. Krivulin tries to return the names of the gifted artists – E. Mihnov, L. Aronson, who influenced the development of culture of the XXth century.

The book by V. Krivulin is a synthetic genre which connects prose and poetry in itself and reflected the struggle in the

culture of the XXth century, in which there is no winner.

Zagnitko A.P. The pronoun in the Ukrainian morphological range: expansion of the function and semantic exposure.

The peculiarities of the function and semantic essentials of the Ukrainian pronouns, the interpretation of them by the modern linguists are under consideration in this article.

Pats L.I. Substantive-related and explanatory clauses of word-related type.

Complex sentences of non-split structures, in particular substantive-related and explanatory clauses concerning their semantics, structure and grammatical types of connection are under consideration in this article.

Terkulov V.I. About “the Phonetic Reasons” for Appearing Etymological Duplicates

The article considers the reasons for appearing etymological duplicates through the critical analysis of the point of view that the latter are primarily caused by the phonetic process of actual duplicate splitting of words. The author believes that the dominant of the duplicate splitting process of words is the factor of semantic development of the source word which is provided by the interaction of different language surroundings.

Belitskaya E.M. Methodological possibilities of connotative proper names analysis

The article deals with the problem of methodological basis for the modern research in the sphere of proper names. It gives analysis of the possibilities of connotative proper names studying via the methodology of communicative Linguistics, in particular, through the semasiological and onomasiological approaches.

Gerasimenko I.A. The semantic types of the infinitive as a parenthetic component in Russian and Ukrainian

In the article the problem of the semantic typology of the Infinitive as a parenthetic component of a sentence is studied.

Five semantic types of the parenthetical Infinitive are analyzed. On the base of the material under consideration different meanings of the Infinitive parenthetic words, word-combinations and sentences were distinguished.

Gopshter E.A. Training Exercises as Means of cultivating linguistic skills of the Ukrainian

The article gives the classification of training exercise, made by scholars-methodists, who learn Russian and Ukrainian as second languages plus foreign languages. Suggestions are given as for creating the set of exercises and using them in studying Ukrainian in the condition of bilingualism

Gabidullina A.R. Some Linguistic Peculiarities of Nabokov's Story "The Thunder"

The article aims at describing stylistic devices which create images in the story by V. Nabokov "Thunderstorm". Two ways of selecting stylistic means are shown in the article: general (nominative expressiveness of language means) and special. Such Stylistic descriptive devices are analyzed as convergence, cohesion, the effect of "futile expectancy".

Volosevich L.V. The Image of "Thunder" as the Way of Reflection of Personal World-outlook of XIX-XX Centuries

The author of the article analyses the vision of the world as presented through the mind's eyes of the personalities of three different periods. The first time-span is that of the first quarter of the XIXth century, which is characterized by the evolution of realistic vision of the world. The second half of the XIXth century is regarded as the time when realistic literature flourished. The 1930th are regarded in the frame of modernism. The research is based on Pushkin's poem "The Thunderstorm", Turgenev's poem "The Doves" and Nabokov's story "The Thunderstorm".

Morozova L.I. The Structural-Linguistic Peculiarities of "Dynamic Description" in Nabokov's Story "The Thunder"

The article investigates into the linguistic peculiarities of

the compositional type “dynamic description” of the short story “The Thunderstorm” by V. Nabokov, which is used out of necessity to reveal the changes in the emotional state of the protagonist and to focus the reader’s attention on them.

Degtyarenko V.P. Some Reasonings about Trends in the Culture of the XVIII-XIX Centuries

The article is aimed at researching art styles and trends in culture of past centuries. The author investigates problems of a modern art and radicals of destruction of art tradition, and sees the deviation from picturesqueness in change and the determined direction of art consciousness in art of past centuries, namely in romanticism.

Gorlova E.V., Kaftanova T.A. The Ukrainian Literature In Latin

The article by Gorlova E.V., Kaftanova T.A. “The Ukrainian Literature In Latin” is devoted to the origin and development of the Ukrainian literature written in Latin. The most intensive literary activity was being developed in the XVII-th and XVIII-th centuries after the rough wave of the Renaissance-Baroque trend had flooded the antique theory of the belles-lettres style. Baroque and other artistic styles employed the cultural inheritance of the Ancient Greece and Rome. The representatives of the Ukrainian Baroque who wrote in Latin were the teachers of the Kiyv-Mogila Academy, the Kiyv Academy, the Pereyaslavska Seminary, etc.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Беліцька Євгенія Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови і мовознавства Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Волосевич Людмила Василівна – аспірант Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди;

Габідуллина Алла Рашатівна – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедрою російської мови і мовознавства Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Герасименко Ірина Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедрою другої мови Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Горлова Олена Володимирівна – викладач кафедри латинської мови й івриту Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Гопштер Євгенія Антонівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Докашенко Віктор Миколайович – доктор історичних наук, ректор Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Дегтяренко Валентина Петрівна – старший викладач кафедри теорії та історії світової літератури і культури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Дереза Людмила Василівна – кандидат філологічних наук, доцент Полтавського державного педагогічного університету ім. В.Г. Короленка;

Загнітко Анатолій Панасович – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Донецького національного університету;

Кафтанова Тетяна Олександрівна – старший викладач кафедри латинської мови та івриту Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Киченко Олександр Семенович – кандидат філологічних наук, завідувач кафедрою іноземної

літератури Черкаського державного університету ім. Б. Хмельницького;

Корабльова Наталя Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії світової літератури і культури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Кочетова Світлана Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії світової літератури і культури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Лаврова Олена Леонідівна – кандидат філологічних наук, професор кафедри теорії та історії світової літератури і культури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Леньська Світлана Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Полтавського державного педагогічного університету ім. В.Г. Короленко;

Любимцева Лариса Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії світової літератури і культури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Морозова Людмила Іванівна – аспірантка Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Олійникова Катерина Григорівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Ольхова Ніна Андріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземної літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Пац Любов Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Стебун Ілля Ісакович – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії й історії світової літератури і культури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Теркулов В'ячеслав Ісайович – кандидат філологічних наук, доцент, проректор з наукової роботи Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов.

Зміст

ПЕРЕДМОВА	3
ДИСКУСІЇ	5
В.М. ДОКАШЕНКО ФОРМУВАННЯ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ПОЛЯ: ЛОГІКА ЗАГАЛЬНОГО, ОСОБЛИВОГО І ОДИНИЧНОГО [1]	5
СТАТТІ	16
<i>О.С. Киченко</i> МЕТОДИ МАТЕРІАЛ: СЕМІОТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ФОЛЬКЛОРУ І ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ МИФОПОЕТИЧНИХ ФОРМ	16
<i>Л.В. Дереза</i> СПЕЦИФИКА ПОЭТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОЙ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ	28
<i>Е.Л. Лаврова</i> ИДЕЯ ПРЕОБРАЖЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ .	35
<i>Л.Н. Любимцева</i> МИФОЛОГЕМА “ЛИК-ЛИЦО-ЛИЧИНА” В ТВОРЧЕСТВЕ М.А.ВОЛОШИНА	57
<i>Н.В. Кораблева</i> ТУРГЕНЕВСКИЙ ТЕКСТ В РОМАНЕ А. БИТОВА “ПУШКИНСКИЙ ДОМ”	66
<i>С.В. Ленська</i> ДЕЯКІ СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ЛІРИКИ НАТАЛІ ЛВИЦЬКОЇ-ХОЛОДНОЇ	75
<i>К.Г. Олійникова</i> САМОІДЕНТИФІКАЦІЯ ВАСИЛЯ СТУСА ЯК ПРОБЛЕМА АВТЕНТИЧНОСТІ	82
<i>Н.А. Ольховая</i> ВРЕМЯ В ЭССЕИСТИКЕ ВИКТОРА КРИВУЛИНА	93
<i>А.П. Згнітко</i> ПРИМЕННИК В УКРАЇНСЬКОМУ МОРФОЛОГІЧНОМУ ПРОСТОРІ: РОЗШИРЕННЯ ФУНКЦІОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧНИХ ВИЯВІВ (синхронно-контрастивні спостереження)	99
<i>Л. І. Пац</i> ПРИСУБСТАНТИВНІ ТА З'ЯСУВАЛЬНІ РЕЧЕННЯ ПРИСЛІВНОГО ТИПУ	114
<i>В.И. Теркулов</i> О «ФОНЕТИЧЕСКИХ ПРИЧИНАХ»	

ВОЗНИКНОВЕНИЯ ЭТИМОЛОГИЧЕСКИХ ДУБЛЕТОВ	127
<i>Е.Н.Белицкая</i> МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИЗУЧЕНИЯ КОННОТАТИВНЫХ ОНИМОВ	137
<i>И.А. Герасименко</i> СЕМАНТИЧЕСКИЕ ТИПЫ ИНФИНИТИВНЫХ ВВОДНЫХ КОМПОНЕНТОВ ПРЕДЛОЖЕНИЯ В РУССКОМ И УКРАИНСКОМ ЯЗЫКАХ	144
<i>Є.А. Гонимтер</i> ТРЕНУВАЛЬНІ ВПРАВИ ЯК СПОСІБ ЗАСВОЄННЯ МОВНИХ УМІНЬ І НАВИЧОК УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ	151
АНАЛІЗ ОДНОГО ТВОРУ	160
<i>А.Р. ГАБИДУЛЛИНА</i> НЕКОТОРЫЕ ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАССКАЗА В. НАБОКОВА «ГРОЗА»	160
<i>Л.В. Волосевич</i> ОБРАЗ ГРОЗЫ КАК СПОСОБ ОТРАЖЕНИЯ МИРООЩУЩЕНИЯ ЛИЧНОСТИ XIX–XX ВЕКОВ	165
<i>Л.И. Морозова,</i> ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННО-РЕЧЕВОЙ ФОРМЫ “ДИНАМИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ” В РАССКАЗЕ В. НАБОКОВА “ГРОЗА”	180
ПЕРШІ ПУБЛІКАЦІЇ	189
<i>В.П. Дегтяренко</i> НЕКОТОРЫЕ РАССУЖДЕНИЯ О НАПРАВЛЕНИЯХ В КУЛЬТУРЕ XVIII - XIX ВЕКОВ	189
ПРИМЕЧАНИЯ	196
<i>О.В.Гарлова</i> УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ЛАТИНСЬКОЮ МОВОЮ	196
РЕЦЕНЗІЇ. ХРОНІКА. ІНФОРМАЦІЯ	
<i>И.И. Стебун</i> РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ: ЛАВРОВА Е.Л. МАРИНА ЦВЕТАЕВА: ЧЕЛОВЕК – ПОЭТ– МЫСЛИТЕЛЬ	202
<i>С.А. Кочетова</i> РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ: ДЕРЕЗА Л.В. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА..	206
АНОТАЦІЇ	209
SUMMARY	214
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	220

Наукове видання

Східнослов'янська філологія

Збірник наукових праць
Випуск перший

Редактор С.О. Кочетова
Технічний редактор Т.О. Швед

Підписано до друку 01.06.2002
Формат 60x84/16. Папір Maestro
Гарнітура Times. Друк - різнографія
Ум.-друк. арк. 6,9. Обл.-вид. 7,0
Тираж 500 прим. Зам. №22

Видавничо-копіювальний центр ГДПІМ
84626 м. Горлівка, вул. Рудакова, 25
ТОВ «Лебідь»

83055, м.Донецьк, вул. Артема, 84.
Свідоцтво про реєстрацію серії ДК №826 від 28.02.02