

Министерство образования Республики Беларусь

Белорусский республиканский фонд фундаментальных исследований

Представительство Россотрудничества в Республике Беларусь –
Российский центр науки и культуры в Минске

Белорусское общественное объединение преподавателей русского языка и литературы

Мозырский государственный педагогический университет имени И. П. Шамякина

Белгородский национальный государственный исследовательский университет

Московский государственный областной гуманитарный институт

ТЕКСТ. ЯЗЫК. ЧЕЛОВЕК

Сборник научных трудов

В двух частях

Часть 2

МГПУ ИМ. И. П. ШАМЯКИНА

Мозырь
МГПУ им. И. П. Шамякина
2015

УДК 81.161. (08)
ББК 81.2 Рус
Т30

Редакционная коллегия

С. Б. Кураш, кандидат филологических наук, доцент (ответственный редактор);
А. М. Амагов, доктор филологических наук, профессор; **П. Е. Ахраменко**, кандидат филологических наук, доцент; **В. И. Коваль**, доктор филологических наук, профессор;
В. В. Кузьмич, кандидат филологических наук, доцент; **В. С. Сидорец**, кандидат филологических наук, доцент; **Т. И. Татарина**, кандидат филологических наук, доцент; **В. В. Шур**, доктор филологических наук, профессор

Рецензенты:

доктор философских наук, заведующий кафедрой коммуникативистики, рекламы и связей с общественностью ФГАОУ ВПО «Белгородский государственный национальный исследовательский университет»

Е. А. Кожмякин;

доктор филологических наук, профессор кафедры белорусского языка УО «Гомельский государственный университет имени Франциска Скорины»

О. А. Лецинская

Печатается согласно плану научных и научно-практических мероприятий
Министерства образования Республики Беларусь
и приказу по университету № 449 от 27.04.2015 г.

Текст. Язык. Человек : сб. науч. тр. В 2 ч. Ч. 2 / УО МГПУ им. И. П. Шамякина ; редкол.:
Т30 С. Б. Кураш (отв. ред.) [и др.] – Мозырь, 2015. – 176 с.
ISBN 978-985-477-545-6 (ч. 2).
ISBN 978-985-477-543-2.

В сборнике представлены статьи, отражающие содержание докладов VIII Международной научной конференции «Текст. Язык. Человек», проведенной в рамках Недели русского слова в Мозырском государственном педагогическом университете имени И. П. Шамякина с 11 по 15 мая 2015 г.

Во второй части сборника представлены статьи, посвященные значимым памятным датам русской истории и культуры 2015 года, филологическому анализу художественного текста, теоретическим и методическим аспектам речевой деятельности и развития креативной языковой личности в современном обществе.

Адресуется научным работникам, преподавателям, аспирантам, студентам филологических специальностей.

Материалы сборника публикуются в авторской редакции.

УДК 81.161. (08)
ББК 81.2 Рус

ISBN 978-985-477-545-6 (ч. 2)
ISBN 978-985-477-543-2

© УО МГПУ им. И. П. Шамякина, 2015

Научное издание

ТЕКСТ. ЯЗЫК. ЧЕЛОВЕК

Сборник научных трудов

В двух частях

Часть 2

Оригинал-макет Л. И. Федула

Подписано в печать 07.05.2015. Формат 60х90 1/8.

Бумага офсетная. Ризография. Усл. печ. л. 22.

Тираж 80 экз. Заказ 13.

Издатель и полиграфическое исполнение:

учреждение образования «Мозырский государственный педагогический университет
имени И. П. Шамякина».

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя, распространителя печатных изданий
N 1/306 от 22 апреля 2014 г.

Ул. Студенческая, 28, 247760, Мозырь, Гомельская обл.

Тел. (0236) 32-46-29

РУССКОЕ СЛОВО – СЛОВО МИРА: К 70-ЛЕТИЮ СО ДНЯ ПОБЕДЫ СОВЕТСКОГО НАРОДА В ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ

УДК 882-1 (471.327)

ВЕРБАЛЬНАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТОВ «ВОЙНА» – «ПОБЕДА» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПЕНЗЕНСКИХ ПОЭТОВ

Г.И. Канакина
(Пенза, Россия)

В статье рассматриваются базовые для русской языковой картины мира концепты «война» и «победа». По мнению Д.С. Лихачева, особое значение в создании концептосферы принадлежит носителям фольклора, писателям и особенно поэтам. Материалом для исследования послужили стихи пензенских поэтов. Сопоставление этимологии, семантики и прагматики исследуемых концептов помогает проследить особенности мироощущения народа и отдельного человека.

События Великой Отечественной войны обернулись для ряда братских народов существенными социальными и индивидуально-личностными проблемами. И всё-таки День Победы над фашизмом был и остаётся праздником братства народов-победителей. В преддверии 70-летия Победы мы обращаемся к анализу особо значимых для русского языкового сознания концептов «война» и «победа». Пензенцам есть чем гордиться – наш земляк был среди тех, кто с победой дошёл до Берлина:

*И, воскресая временные срезы,
Нам надпись на рейхстаге не забыть,
Всего-то по-простому: «Мы из Пензы!»
Большой ценой мир довелось добыть.*

(Юрий Самсонов).

Концепт – это культурно-ментальная языковая единица, «пучок представлений, понятий, знаний, ассоциаций, переживаний, которые сопровождают слово» [1, 38–43]. Концепты имеют имя в языке и отражают культурно-национальное представление человека о мире. Это концентрат культуры и опыта народа. Концептом становятся только те явления действительности, которые актуальны и ценны для данной культуры, имеют большое количество языковых единиц для своей фиксации, являются темой пословиц и поговорок, поэтических и прозаических текстов. Они являются носителями культурной памяти народа. Д.С. Лихачев, Е.С. Кубрякова и другие, считают, что концепт возникает не непосредственно из знания слова, а является результатом столкновения знания слова с личным и народным опытом человека, то есть концепт является посредником между словами и действительностью. «У концепта сложная структура.

С одной стороны, к ней принадлежит все, что принадлежит строению понятия, с другой стороны, в структуру концепта входит все то, что и делает его фактом культуры – исходная форма (этимология); сжатая до основных признаков содержания история; современные ассоциации, оценки...» [1, 43].

В XX веке события Великой Отечественной войны стали организующим началом многих художественных произведений. Объектом нашего исследования выступают концепты «война» и «победа». По мнению Д.С. Лихачёва, особое значение в создании концептосферы принадлежит носителям фольклора, писателям и особенно поэтам [2, 6]. В паремиях и художественных текстах синтезируются национальная традиционная и

индивидуально-авторская картины мира. В качестве предмета исследования мы рассматриваем семантические характеристики анализируемых концептов в стихотворных произведениях. Материалом для исследования послужили стихи известных пензенских поэтов Ф. Ракушина, Н. Куленко, Д. Злобиной и др., опубликованные в многочисленных сборниках, и детские стихи, расположенные на сайте филиала МБОУ СОШ с. Бестянка – ООШ ст. Елбозань [3]. В.А. Маслова, исследующая базовые концепты русской культуры, относит концепт «война» к самым значимым концептам русской языковой картины мира: «...слово война существует в языке с древнейших времен, и основное значение его не претерпело существенных изменений, лишь со временем добавлялись некоторые переносные значения и коннотации. Значимость данного концепта подчеркивает и наличие значительного числа пословиц, народных примет со словом война, обилие характеристик, которые народ даёт этому явлению» [4, 207].

В языковой картине мира существует бинарная оппозиция «война–мир». Концепт «победа» входит в концептосферу данной оппозиции, является как бы её промежуточным звеном («война – победа – мир»). Причём эта оппозиция чётко маркирована: первый член её имеет отрицательную коннотацию, второй и третий – положительную. Таким образом, концепт «победа» может быть актуализирован через противопоставление концепту «война». Самыми яркими представителями этой оппозиции являются интересующие нас ключевые одноимённые лексемы «война» и «победа». В Толковом словаре С.И. Ожегова даны следующие толкования данных слов: «**война**, -ы, мн. войны, войн, войнам, жен. 1. Вооружённая борьба между государствами или народами, между классами внутри государства. Находиться в состоянии войны с кем-н. Объявить войну. Вести войну. Пойти на войну...» [5, 8]; «**победа**, -ы, ж. 1. Успех в битве, войне при полном поражении противника. Одержать победу. Вернуться с победой. День Победы (9 мая – праздник победы в Великой Отечественной войне). 2. Успех в борьбе за что-н., осуществление, достижение чего-н. в результате преодоления чего-н. || прил. победный, -ая, -ое (к 1 знач.). П. марш...» [Там же, 453]. Мы взяли первые значения толкования, так как нас интересует прямой смысл слов-именований исследуемых концептов.

Однако концепт не сводится к словарному значению. Для выявления внутренней формы анализируемых концептов обратимся к этимологии слов., их представляющих. «**Война** – укр. війна, русск.-цслав. война, болг. война, словен. vojna, чеш., словц. vojna, польск. wojna, в.-луж., н.-луж. wojna. Связано с во ин и родственными», «**во ин**, укр. воїн, др.-русск. воинъ, мн. ч. вои, ст.-слав. воинъ стратиѡтъѣ (Супр.), болг. войни к «солдат», сербохорв. војниѣк, словен. vojník, чеш., словц. vojin, voják. Другая ступень чередования:

в ст.-слав. повинѣти «покорить». Родственно лит. vejiù, vùti «гнать(ся), преследовать», vajóti импф., др.-инд. véti «преследует, стремится к», авест. vaueiti «гонит, преследует», лат. venor, -āgi «охотиться», др.-исл. veiðr «охота», д.-в.-н. weida «охота», греч. ἔειμι «стремлюсь, желаю», ирл. fiad

«дичь», лат. proelium из *pro-voiliom; см. Бузак, Mél. Pedersen 258 и сл.; Траутман, BSW 345 и сл.; М. – Э. 4, 446; Уленбек, Aind. Wb. 295. Отсюда война, во йско» [6. Т. I, 334-335]. Итак, слово «война», по М. Фасмеру, восходит к древнему корню в родственных индоевропейских языках со значением «преследовать, гнать, охотиться». Лексические единицы недвусмысленно раскрывают исходную сущность концепта через признак, положенный в основу, война – это убийство с целью захвата добычи. «**Победа** – победи ть, др.-русск. побѣда, также в знач. «поражение», ст.-слав. побѣда ví κη (Клоц., Остром., Супр.). Ср. побѣднѣй, также в знач. «несчастный» (побѣдная головошка). От беда, беда ть; см. Бернекер 1, 54; Брандт, РФВ 21, 209; Розвадовский, RS 2, 107» [Там же. Т. III, 293]. Таким образом, в словаре М. Фасмера древнерусское слово «победа» обозначает также и «поражение». Ядро концептов расширяется за счёт синонимов, которые фиксируются в словарях. Синонимы к слову «война»: *борьба, борение; столкновение; поход, кампания, нашествие, блокада, бомбардировка*; к слову «победа» – *перевес, успех, торжество, триумф, лавры*. Как видим, современные словари синонимов не включают слово «поражение» в синонимический ряд к слову «победа». Однако в сознании носителей русского языка чётко связаны эти понятия, так как победа не бывает без поражений. Эта связь находит отражение и в анализируемых стихах:

*Мы почти забываем про годы далёких сражений,
И всё меньше средь нас очевидцев тех грозных боёв.
Радость трудных побед, горечь страшных былых поражений...*

Разве можно про всё рассказать, да и хватит ли слов?

(Виктор Огарёв. Солдаты

России). Концепт в пространстве художественного текста наряду с общеязыковым, культурологическим наполнением содержит субъективную, индивидуально-авторскую интерпретацию, поскольку каждый художественный текст представляет собой своеобразный образ мира, совмещающий представления о реальной действительности, но пропущенный через авторское сознание и выраженный в семантике и способах организации языковых единиц.

Вербальным выражением концепта является совокупность языковых средств, иллюстрирующих его содержание. Концепт «война» в анализируемых стихах чаще всего представлен именами существительными (*война, враг, солдат, сражение, бой*), прилагательными (*вражеский, смертельный*) и глаголами (*воевать, сражаться, разорить, умереть, выжить*):

*Небывалый урожай
На колхозном поле,
А колхозный вольный край
При великом горе:
Ворвались в советский дом*

*Вороги лихие,
Топчут грязным сапогом
Нивы золотые.
Разорить они хотят
Города и сёла,
Заглушить они хотят
Вольный смех
весёлый.*

(Александра Анисимова. Черный ворон, не кружись).

Смысловое поле концепта дополняется атрибутикой военных времен (*погоны, фланг, приказ, строй*):

*А я давно уж без погон,
На правом фланге не стою,
Особый слушаю приказ.
Но память всё ещё в строю,
Не увольняется в запас.*

(Н. Куленко. Егору Исаеву).

Важно подчеркнуть, что ассоциации, связанные с войной в сознании человека, имеют не только отрицательную коннотацию (*кровь, разрушения, страдания, смерть*), но и положительную (*герой, солдат, верность, Родина, фронт, ветеран*). Все это находит отражение и в анализируемых текстах стихов пензенских поэтов:

*Хрупкий, маленький, живой
Встал солдат перед броней,
Сжались мускулы пружины,
Брызнул взрыв огнём и глиной.
Вот он, вот он, вот он – бой.
Сталь горит – солдат живой.*

(Владимир Застрожный. Тридцать метров).

В некоторых случаях возникает необходимость вербализации целого концептуального комплекса, и тогда автор пользуется словосочетаниями или развернутыми описаниями, а иногда и целыми текстами, чтобы передать требуемый смысл в наиболее полном объеме, наиболее адекватно. Так, например, в семантическое поле концепта «война» в стихотворении Ф. Ракушина «Дядюшка Прохор» входят невербализованные понятия *героизма, подвига*. Они звучат диссонансом к словам *бой, враг, смерть, кровь*:

*Сколько лет прошло, а все помнится
Тот лесочек и та околица,
Где тебя среди дыма и гула
Так осколочком резануло!
Помнишь ротного? – мучился страшно так.
«Пристрели, браток!» – всё
упрашивал. Только ты, продираясь
лощиною,
В ногу раненный, все ж тащил его.
И глотая снег, ох, не скоро ты
До санбата дополз, но... с мертвым*

Концепт «война» в русской культуре и языковом сознании связан с эмоциональным откликом на данное событие, что обуславливает соотнесённость его в сознании носителей русского языка с такими понятиями, как *страх, боль, горе, мучение, разрушение, смерть, ненависть*. Во многих стихах концепт «война» репрезентуется через описание внутреннего эмоционального состояния лирического героя или самого автора:

*Ты стоишь, курган, над рекой святой,
Где врага в бою сокрушил.
Ты скажи, курган, отчего седой?
– Горе Родины пережил...*

(Н. Куленко. К Мамаеву кургану).

В противоположность концепту «война» концепт «победа» репрезентуется в анализируемых стихах с помощью существительных *свобода, жизнь, восстановление, вера, память*; прилагательных *великий, славный*; глаголов *сокрушить, победить*. Само

денным явлением, а воспринимается как торжественный акт, именуемый лексемой «Победа»:

*Перед живыми я склоню главу –
Они подняли знамя той Победы,
Благодаря которой я живу,
Чьим светом все мы до сих пор согреты*
(Виктор Иванов. Память о войне).

Глубокой болью и глубокой верой проникнуто стихотворение известной пензенской поэтессы Дины Злобиной «Мать». Несмотря на горечь потерь, в нём звучат

жизнеутверждающие ноты:

*Сын без вести пропал,
Сначала ждали все,
Невеста, мать не верили повестке.
Но время шло и шло...
Когда и как разорвалась граната,
О том забыл, выдавший виды лес.
Пятнадцать лет старуха ждёт т
солдата. Он не убит – убитый бы
воскрес.*

В семантику концепта «победа» также включаются лексемы, обозначающие эмоциональное состояние: *радость, гордость за свой народ*. Чувство гордости звучит в стихах юной поэтессы Андрияшиной Алины:

*Велик и славен подвиг тех бойцов,
Чью память мы сегодня восславляем,
Кто смерти, не страшась, смотрел в лицо,
Кую Победу в том далёком мае.*

В некоторых стихах праздник Победы омрачён понесёнными утратами, и в семантическое поле концепта включаются *железные звёзды и печальные трубы*:

*Как их мало осталось – пришедших с войны!
... На квадратах
атласных –
нагрудные знаки.*

*Под железные звёзды уходят
они, Молчаливо,
не так,
как ходили в атаки.
И над ними
печальные трубы поют,
Накрывают венки обнажённую глину.*

(Н. Куленко. Солдаты).

Оппозиция «война – победа» часто является композиционным приёмом построения стиха. Так, стихотворение школьницы Марии Лысовой целиком построено на контрасте испытываемых эмоциональных состояний:

*Война, война...
Как ты ужасна!
И не вернуть нам всех потерь.
Потоки слёз, как день
ненастный, И мысли, горе
матерей.*

*Победы день!..
Он был прекрасен!
И долгожданный, и родной.
Как взгляд ребёнка, он был
ясен. И радость, горе – всё в
одном.*

Как видим, «война» и «победа» антонимичны и на уровне слов, и на уровне понятий. Сами явления (реалии), названные этими словами, воспринимаются сознанием как противоположные сущности. Противопоставленность на уровне реалий, слов и понятий даёт нам право считать антонимичными и соответствующие концепты. Сопоставление этимологии, семантики и прагматики исследуемых концептов помогает проследить особенности мироощущения народа и отдельного человека, увидеть те исторические изменения, которые происходят в структуре значимых для русского национального сознания концептов.

Литература

1. Степанов, Ю.С. Константы: Словарь русской культуры (опыт исследования) / Ю.С. Степанов. – М., 2001.
2. Лихачёв, Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачёв // Известия РАН. Сер. Лит. и яз. – М., 1993. – Т. 52. – № 1. – С. 3-9.
3. Стихи о войне, о родине [Электронный ресурс]. – Режим доступа: st-eluzan.ucoz.ru>index/stikhi o vojne o rodine.
4. Маслова, В.А. Введение в когнитивную лингвистику / В.А. Маслова. – М., 2004.
5. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов. – М., 1986.
6. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка: в 4-х т. / М.Фасмер; перевод с немецкого и дополнения члена-корреспондента АН СССР О.Н. Трубачева; под ред. и с предисловием проф. Б.А. Ларина. – М., 1986.

УДК 811.161.1'373

КОНЦЕПТ «ПАМЯТЬ»

(на материале поэзии Ю.П. Кузнецова и П.Н. Шубина)

О.В. Ланская
(Липецк, Россия)

На материале произведений Ю.П. Кузнецова и П.Н. Шубина в статье исследуется концепт «память», который связан с понятиями «любовь к Родине», «защитники Отечества», одними из основных понятий в ценностной картине мира. В текстах анализируемых произведений через данный концепт на уровне ассоциаций по-особому раскрываются характеры героев, на основе фольклорных традиций выявляется общее восприятие нравственных законов бытия.

Концепт «память» является одним из основных концептов в ценностной картине мира. По В.В. Колесову, термин «концепт» восходит к слову *conceptum* (зародыш, зерно). Концептум есть «тот самый "зародыш" божественного Логоса, архитип мысли, который не задан, а дан, но постоянно изменяет свои грамматические и содержательные формы, прежде всего – образные» [1, 69].

Ключевое слово *память*, являясь ядром исследуемой единицы ментальности и обозначая «способность сохранять и воспроизводить в сознании прежние впечатления» [3, т. III, 16], многолико и представляет собой не просто знак, а целый мир [5, 15]. Слово это, по сути,

символично и на уровне ассоциаций связывается в сознании человека с разными значениями, это своего рода «свё рнутый миф, вынесенный из прошлого» [1, 34], о котором писали в своих произведениях Ю.П. Кузнецов и П.Н. Шубин.

П.Н. Шубин и Ю.П. Кузнецов – поэты разные и, на первый взгляд, несовместимые, но боль у них общая – война, о которой никто не имеет права забывать. Кузнецов – сын офицера, погибшего при освобождении Крыма, один из великих русских поэтов второй половины XX в.; Шубин – фронтовик, воевавший на Волховском и Карельском фронтах, потом на Дальнем Востоке, почти забытый поэт.

Умер в 1951 г., через шесть лет после войны. Они – люди разных поколений, но с предельной искренностью и правдивостью писали о трагедии войны.

В 1975 г. на Четвертом съезде писателей РСФСР Кузнецов говорил: «Ещё поэты военного поколения донесли до нас быт войны. Война как бытие до сих пор освоена мало... У нас ещё нет новой «Войны и мира» или нового

«Тихого Дона» о прошедшей войне... Однако верное направление по порыву из быта в бытие уже указано» [Цит. по комментариям Е.В. Богачкова, т. III, 212].

Направление это уже было указано в поэзии Шубина, сквозной темой в творчестве которого была тема войны и памяти о ней. Фактически Шубин создал дневник поэта-бойца, который каждый день описывал то, что видел на фронте.

Тема памяти была сквозной и в поэзии Кузнецова. О войне им написаны такие произведения, как «Возвращение» (1972), «Мать, глядящая в одну точку» (1972), «Дом» (1969–1973), «Гимнастерка» (1974), «Четыреста» (1974), «Пепелище. 1942» (1975), «Осколок» (1976), «Вечный снег» (1979), «Кадр» (1990) и др. В этих произведениях прошлое оживает в настоящем, звучит как предупреждение.

Оживает прошлое России, Древняя Русь, поднимаясь на защиту своей земли в стихотворении Шубина «Наследники» (1942). Бессмертно в нем знамя победы: «На далекие дымы, // На запахах // Горькой гари погубленных хат, // Как бессмертье // На Запад, на Запад // Наши алые стяги летят» [6, 207]. Слово *стяг*, одно из ключевых в данном стихотворении, по своему происхождению имеет значение «стягивать» [5, 430], то есть восходит к смыслу «боевое знамя», «объединение», «единство» и ассоциируется с памятью о прошлом.

Такое же значение имеет и слово *знамя* в стихотворении Кузнецова «Знамя с Куликова» (1977). И если у Кузнецова его лирический герой как герой былинный возвращается в прошлое, преодолевая пространство и время, и выносит с поля боя «рваное знамя победы» [2, т. III, 247], чтобы его передать потомкам, то у Шубина алые стяги Великой Отечественной войны символизируют не только беспримерное мужество современников, но и их бессмертие. При этом участники сражения – это не только современники поэта, это войны-предки, «грозные русские рати»: «В Севастополе // И в Ленинграде, // На Тверских // И Смоленских полях // Те же грозные русские рати // Поднялись в беспощадных боях» [6, 207]. Слово *рати*, восходящее к смыслам «борьба» и «энергия» [4, т. III, 448], объединяет прошлое и настоящее. Оживают священные рати. Они те же, что и при Александре Невском, и Дмитрии Донском.

В стихотворении «Наследники» Шубин, с документальной точностью описывая Ледовое побоище, по-особому изображает мир, который, с одной стороны, предельно реален; с другой – мифологичен. Солнце в этом мире для врагов исчезает, сами они отправляются в ад, во тьму: «Тонут рыцари вместе с конями // В прорву озера, // К черту, на дно!.. // Даже русскому солнцу огнями // Просиять в этой тьме не дано» [6, 206].

У Кузнецова в «Сказании о Сергии Радонежском» также оживают древние войны, причисленные к лику святых и символизирующие неразрывную связь времен, и они также принадлежат вечности: «Земли не касаясь, с звездой наравне // Пронесется всадник на белом коне, // А слева и справа // Погибшие рати несутся за ним, // И вороны-волки, и ключья, и дым – // Вся вечная слава» [2, т. IV, 5]. В стихотворении «Комсомольское собрание. Конец сентября» из поэмы «Сталинградская хроника. Оборона»

(1984) показано, как во время Сталинградской битвы на защиту родной земли встают предки, все поколения: «Но в земле шевельнулись отцы, // Из могил поднялись мертвецы – // По неполной причине ухода. // Тень – за тенью, за сыном – отец, // За отцом обнажился конец, // Уходящий к началу народа» [2, т. IV, 166]. Противопоставление «земля – небо» в пространстве Отечества утрачивает свой антагонизм и воспринимается как единое целое в своей любви к Отечеству и ненависти к врагу.

Тема памяти у Шубина и у Кузнецова связана с образом дома-родины. В стихотворении «Солдат» у поэта рождается особый образ дома-мира: «Что дом // Не там, где вербы над прудом, // Что и в длину и в ширину // Он больше всех хором, // Что стены дома – на Дону, // А двери – за Днепром» [6, 259]. Для Шубина Отечество – это история России, древние сказания, Пушкин и Блок, Родина для него – единственная: «Невеста. Девочка. И мать» [6, 282]. Ради нее лирический герой, несмотря ни на что, может преодолеть все преграды, сохранить живую душу: «Когда навстречу бомбам сброшенным, // Напрасно пытаны свинцом, // Встаем со злобой перекосенным, // Неумирающим лицом; // Когда на дула пулеметные, // хлебная кровь, огонь и газ, // Хрипя, ложимся грудью потною, // Не закрывая гордых глаз; // Когда стотонным, бронированным // Путь преграждаем до конца – // Каким заклятьем заколдованы – // Не холодеют в нас сердца?» [6, 282].

К понятию «память о доме» у Шубина восходят топонимы *Москва, Ленинград, Чернавск, Елец, Тула, Новгород, Любань, Вишера, Ялта, Севастополь, Сталинград*. У Кузнецова – топонимы *Краснодар, Москва, Сталинград, Кавказ*. Для него Родина – это послевоенное детство, память о погибшем на фронте отце, горе матери, потерявшей на войне мужа, сказания народа, дошедшие до нас из глубины веков, мифы, история России с древнейших времен. Это и имена героев, защищавших Отечество: Петр Болото, Михаил Хвостанцев, Алексей Ващенко, Матвей Путилов, о подвиге которых Кузнецов рассказал в поэме «Сталинградская хроника. Оборона». Шубин тоже с документальной точностью называет имена защитников Отечества, создавая им памятник своим поэтическим словом. Это Илья Шалун («Русский солдат», 1943), Аман Ижанов («Снайпер», 1943), Турчи Эрджигитов («У истоков легенды», 1943), Василий Колесников («Слово о Василии Колесникове», 1945), подполковник Коваль и др.

Тема Родины, память связана в творчестве Кузнецова и Шубина с категориями пространства и времени. Так, в стихотворении «Полмига» (1943) у Шубина время и пространство предельно сжимаются: «Нет, // Не до седин, // Не до славы // Я век свой хотел бы продлить, // Мне б только до той вон канавы // Полмига, полшага прожить» [6, 281]. Во время боя личное отходит на второй план. Жизнь лирического героя оказывается сопоставимой с долей мгновенья, пространство – с расстоянием в полшага. Главное для солдата – уничтожить вражеский дзот. Отсюда сужение пространства до амбразуры, похожей на хищное животное и несущей смерть: «Прижаться к земле // И в лазури // Июльского ясного дня // Увидеть оскал амбразуры // И острые вспышки огня» [6, 281]. В то же время герой видит лазурное небо, тот мир, который ему дорог, поэтому прижимается к земле, которая может дать силы для последнего броска, борьбы со злом.

Изменение пространства происходит и в стихотворении Кузнецова «Костры июля» из поэмы «Сталинградская

хроника. Оборона». Бронбойщик Петр Болото, один из героев произведения, в котором описан поединок с танком, видит мир через прицел своего ружья. Сначала солдат видит танк и долину, потом танк, затем танк и его бензобак. Наконец, в прицеле остается только бензобак. Кузнецов в момент поединка не описывает, какие чувства испытывает герой. Главное для Петра Болото и его товарищей – остановить вражеские танки, прорывающиеся к Сталинграду. Они крестяне, солдаты и выполняют то, что им предназначено – защищают Отечество.

У Кузнецова война охватывает все пространство бытия, оно обречено памяти о погибших защитниках Отечества: «Пространство бросить не дано, // В котором мы живем. // Объято вечностью оно, // Как здание огнём. // Долине снятся тополя, // Красавице – кольцо, // Устам – стакан, зерну – поля, // А зеркалу – лицо. // Врывалась в эти сны война, // И крови смрад, и пламя. // И та и эта сторона // Усеяна телами» («Дом») [2, т. III, 74].

Трагедия в том, что война – это не только прошлое, ирреальное пространство (сон), но и то, что при беспомощности имеет способность повторяться. Так, в стихотворении Кузнецова «Осколок» (1976) повествуется о гибели человека, о том, что осколок, принесший смерть, разрушил целый мир, что потеря невозможна: «На закате планетного шара // Он тяжелым осколком убит. // Но осколок не сбавил удара // До сих пор в его теле свистит. // И свистит под землёй его тело, // И летит – без следа и предела» [2, т. III, 212]. Само слово *осколок*, по М. Фасмеру, имея значения «щель», «колоть», «фаскальвая», а также «рассекая», «ломать», «разбивать» [4, т. III, 160], символизирует смерть, вечное зло. Обозначает оно деформированное пространство, разрушение вертикали «земля – небо», трагедию в вечности.

В стихотворении «Осколок» говорится о том, что для тех, кто прошел войну, она, по сути, не закончена. Об этом же свидетельствует и стихотворение «Память» (1965), в котором пространство реальное превращается в пространство-символ: женщина идет за водой и возвращается в прошлое, ведра ее превращаются в поминальные свечи: «Мать уходит в прошлое, как в воду, // А колодец на краю войны. // Он из снега чёрным солнцем светит, // Освещая скудным бликом дом. // И на санках ведра, будто свечи, // Догорая, оплывают льдом» [2, т. II, 10]. Образ колодца как воплощение жизни, русского мира у Кузнецова оказывается не на краю деревни, около дома, а на краю войны, что создает образ безмерного и вечного страдания, мира, разрушенного войной, погубленной человеческой жизни, семейного счастья, «обмороженной памяти»: «Не ходи ты, ради бога, мама, // К этому колодцу за водой! // Как ты будешь жить на свете, мама, // Обмороженная сединой?» [2, т. II, 10].

Образ непрекращающегося боя и вечного возвращения возникает и в стихотворении «На юбилей Сергея Наровчатова» (1979), в котором поэт пишет: «До сих пор эти туды свистят, // Настигая далёкую старость. // Из железной когорты ребят, // Почитай, никого не оставь» [2, т. III, 316].

В стихотворении «Возвращение» вечным будет возвращение отца с фронта и вечным будет ожидание:

«Шел отец, шел отец невредим // Через минное поле. // Превратился в клубящийся дым – // Ни могилы, ни боли» [2, т. III, 26]. *И вечным будет его движение во времени и пространстве: «Всякий раз, когда мать его ждёт, – // Через поле и пашню // Столб клубящейся пыли бредёт, // Одиноким и страшным»* [2, т. III, 26].

У Шубина пространство и время также деформированы войной. Так, в стихотворении «Верность» сливаются воедино реальность и сон-полубред раненого солдата: «Он просыпался. Он не замечал // Сестру, врача, иододформа запах... // На грудь ему взбирался, грохоча, // Крестовый зверь на гусеничных лапах» [6, 240]. Тяжелораненый продолжал вести бой, который повторялся в его сознании снова и снова, отсюда безмерность дня, который, кажется, для него никогда не станет прошлым и будет длиться вечно: «И он в десятый, в сотый раз вставал, // Во тьме, в бреду – своей присяге верен; // Был сух в гранате яростный запал, // И летний день все так же был безмерен; // Река текла // Прозрачная до дна...» [6, 240].

Не только тяжелораненый, но и убитый продолжает бой: «В окопе холодном, // Безмолвный уже, // Ты все на исходном // Лежишь рубеже. // И, сжатый в пружину, // Мгновенья, // Годы // Готов – на вершину, // В атаку, туда, // Где в пламя рассвета, // Легка и грустна, // Зеленой ракетой // Взлетает сосна» («Солдат») [6, 370].

С образом памяти у Шубина связан образ бессмертной природы. Это лес отразившийся в облаке, описанном в стихотворении, повествующем о том, как шофер с перебитыми руками продолжал вести машину («А там... А там поляною // Трехтонка шла, как пьяная, // И в май перелистанный // Глядел водитель пристально: // Тем лес бессмертным обликом // Впечатывался в облако, // Бегучий и уступчивый, // Как след от шинь рубчатый») («Шофер») [6, 219], и вековая сосна, которая вечно будет горевать у могилы погибшего героя («Солдат») [6, 370], и березки, замерзающие вместе с солдатами в секрете («В секрете») [6, 336].

У Кузнецова с образом памяти будет связана гимнастерка, которую прислали вдове погибшего солдата («Гимнастерка»), пожелтевшие письма, пришедшие с фронта, и тот осколок, который неподвластен пространству и времени («Осколок»), и зеркало, которое в поэме «Дом» отражает вначале историю России, потом счастливую мирную жизнь Ивана и Марьи, затем ужасы войны и в конце произведения Великую Победу.

Итак, концепт «память», значимый для ценностной картины мира, ментальности человека, репрезентируется ключевыми словами *стяг, знамя, осколок, миг* и др., восходит к таким понятиям, как «дом» и «время». В художественном пространстве текста данная единица ментальности дает точное и емкое представление о том, что Шубин и Кузнецов – поэты державного мышления, искренней любви к Отечеству. Поэзия их хранит страницы истории России с древнейших времен, утверждает неразрывную, глубинную связь, следует национальной традиции великих русских поэтов от Державина, Жуковского, Пушкина, Лермонтова до Блока, Есенина, Маяковского, прославляющих Отечество, бессмертный подвиг его защитников.

Литература

1. Колесов, В.В. Слово и дело: Из истории русских слов / В.В. Колесов. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2004. – 703 с.
2. Кузнецов, Ю.П. Стихотворения и поэмы / Ю.П. Кузнецов. – М.: Литературная Россия, 2011–2013. (Далее в скобках указаны том и страница).
3. Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. – М.: Рус. яз., 1985–1988. (МАС).

4. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка: в 4-х т. / М. Фасмер. – 4-е изд., стер. – М.: ООО «Издательство Астрель»: «Издательство АСТ», 2004.

5. Шанский, Н.М. Краткий этимологический словарь русского языка. Пособие для учителей / Н.М. Шанский [и др.]; под ред. чл.-кор. АН СССР С.Г. Бархударова. – М.: Просвещение, 1975. – 543 с.

6. Шубин, П. Избранное: Стихотворения и поэмы / сост. и подгот. текста А. Шубина; вступ. статья А. Западава и Е. Соколовой. – М.: Худож. лит., 1988.

УДК 81'252

ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗГОВОРНОЙ РЕЧИ ПЕНЗЕНСКИХ ЛЕТЧИКОВ – ВЕТЕРАНОВ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

М.Г. Луннова
(Пенза, Россия)

Основной особенностью разговорной речи ветеранов-лётчиков, является сведение до минимума заботы о форме выражения мыслей, отсюда лексическая неточность, употребление сниженных грамматических форм, синтаксическая небрежность и т. д. Однако именно анализ разговорной речи участников Великой Отечественной войны позволяет больше узнать изнутри жизнь советской армии, понять взаимоотношения людей, объединенных одной всенародной бедой. Это дает нам возможность хотя бы частично реконструировать мировоззрение солдат, их чувства, жизнь в сложнейших условиях.

Великая Отечественная война завершилась семьдесят лет назад. Она была величайшим испытанием для нашего народа. Победа пришла через бесчисленные жертвы, слёзы и кровь. Говорить о Победе – значит, прежде всего, вспоминать о том, как она досталась, и о тех, кто её завоевал. Самые яркие, надёжные, правдивые, проверенные временем материалы – это те, которые хранятся в памяти народной, в памяти участников войны, людей, её переживших. Устные рассказы, воспоминания, письма – это живая память.

Объект автобиографической прозы, как отмечал М.М. Бахтин, – это «не только мир своего прошлого в свете настоящего зрелого сознания и понимания, обогащенного временной перспективой, но и свое прошлое сознание и понимание этого мира (детское, юношеское, молодое). Это прошлое осознание – такой же предмет изображения, как и объективный мир прошлого. Оба эти сознания, разделенные десятилетиями, глядящие на один и тот же мир, не расчленены грубо... они оживляют этот предмет, вносят в него своеобразную динамику, временное движение, окрашивают мир живой становящейся человечностью...» [1, 398].

На специальном сайте [2] с ветеранами-лётчиками беседовали журналисты. Каждый из участников ВОВ поведал о том, откуда они родом, как росли, на кого учились, где застигла их война:

Зовут меня Алексей Сергеевич Гусев, полковник авиации, 1915 года рождения, возраст у меня уж очень предельный, долго задержался на этой планете...

Отец, Сергей Афанасьевич, был, ну как сказать, кем был... Простой крестьянин, служил в армии... А мама домохозяйка. Вот такие мои родители, сельским хозяйством занимались.

Село Поляны, Белинский район, Пензенская область, город такой, Чембар. Там река Чембар проходила через город. В Чембаре жили. А потом мы переехали в село Ноим, тоже Пензенской области.

В селе Калтусы я пошел в школу и закончил семь классов и поступил в химический техникум в городе Шостка. У меня там брат работал в органах МГБ, и он меня туда забрал. Но по специальности, полученной в техникуме, я не работал, потому, что фабрика еще только строилась и в это время мы часто ходили на субботники.

Приехали представители, лётчики, и я попал в Ейское авиационное военно-морское училище.

Когда я окончил училище, выпускникам-лётчикам присвоили младших лейтенантов, а нам сразу лейтенантов. Половина выпускников во флот пошла, осталь-

ные в армию. Я во флот попал (из воспоминаний А.С. Гусева).

Воспоминания ветеранов войны по праву можно рассматривать не только как документы войны, но и как художественное явление.

Выразительность и образность разговорной речи, содержательность, жесты, интонации, удивительная способность хранить по дням свой боевой путь, помнить десятки городов и населенных пунктов – таковы характерные особенности этих воспоминаний. Сегодня мы располагаем возможностью зафиксировать весь ход беседы с ветераном, это дает нам возможность не упустить ни одной детали: манеру говорить, интонации, жесты, смену чувств, авторские отступления, в которых размышления глобального характера, речевые особенности.

В речи ветеранов встречается много слов, имеющих разговорную окраску, в том числе бытового содержания; немало фразеологизмов с экспрессивно-эмоциональной окраской (фамильярных, ласкательных, неодобрительных, иронических):

Случаев отчисления не было. Был у нас такой Колпашиников, самый длинный на флоте, он два курса института закончил. Вот его должны были отчислить по разгильдяйству. Но пожалели, и он остался (из воспоминаний А.С. Гусева).

Как-то ремонтировал самолет с механиком Литвиным, пролетел немецкий самолет, прострочил из пулемета, и Литвина в живот ранило, кишки вывернуло на пек. Как сейчас перед глазами стоит: он хватает их, к себе прижимает, падает, теряет сознание и умирает (из воспоминаний И.И. Лузгина).

Да что там подробности быта рассказывать – виши заели! Мылись – раз месяц!.. Возили на помывку в Ульяновск. Однажды при поездке в баню кто-то забыл то ли пластмассовую расческу в кармане, то ли целлюлозный подворотничок не оторвал, и все наше обмундирование в прожарке – «вошегубке», как ее называли, сгорело и мы в кальсонах почти день ждали, пока нам привезут обмундирование (из воспоминаний А.Ф. Редюшева).

На Севере, конечно, фронт есть фронт, – но на то, что моя башка целая, повлияло все-таки то, что мы попали на перегонку. Тоже сложно, можно было где угодно долбануться, перелеты были сложные (из воспоминаний А.С. Уранова).

Мы тогда шли вплотную от передовой, а расстояние между нашими и вражескими позициями не больше 150 метров. Слышал, как немцы кричали:

– **Солочи, солочи!**

Выговорить "сволочи" не могут. Им давали репродукторы на передовой, но был способ **уговорить** их: как наши услышат, где они, то сразу же начинают бить из минометов по тому месту (из воспоминаний С.Ф. Фролова).

Словообразовательные особенности разговорного стиля связаны с экспрессивностью и оценочностью. В беседе с журналистом пензенские ветераны часто употребляют существительные с суффиксами субъективной оценки со значением ласкательности, пренебрежения и др., с окраской разговорности:

Вот Вася на Диксон летал, а в Архангельске промежуточную посадку делал. Я его попросил:

– Вася, привезешь мне **Клавочку**.

Вася такой бесшабашный был (из воспоминаний А.С. Гусева).

Поворачиваем на Восток, а на предрассветном небе самолетов как «комаров на рыбалке». Зрелище не забыть... Мы эшелонировано по высоте обгоняем «**купчишек**» – Ли-2, а нас на другой высоте Б-25 обгоняют. И все сработало (из воспоминаний А.Ф. Редюшева).

И мы эту машину так пригнали на фронт, и ребятам в Ваенге сдали, – фронтовики были довольны. Видимо, это написали **работяги** русского происхождения, работающие на заводе (из воспоминаний А.С. Уранова).

– Тебя военные вызывают, только запомни "**полупорку**" свою, а то если забудешь – потеряешься (из воспоминаний С.Ф. Фролова).

И меня сразу назначили заведующим школой первой ступени. Одновременно в **семилетке** – "школе рабочей молодежи" – начал преподавать географию (из воспоминаний А.С. Гусева).

Одной из ярких особенностей языка лётчиков-ветеранов является употребление разговорных вариантов специальной лексики:

Самолет взлетает, и пока я не установлю связь, кружит над аэродромом, в полете я связь поддерживаю, больше слушаю. Режим работы – «**морзянка**», свою станцию определяли по тональности – радисту нужно было иметь «музыкальный» слух (из воспоминаний А.Ф. Редюшева).

Торпедоносцы, под Мурманском базировались? "**Дарья Борисовна**". "ДБ-3", "ДБ-3Ф", так его у нас называли (из воспоминаний А.С. Гусева).

Но с другой стороны, при должном и внимательном уходе Ил-2 – это очень надежный самолет. Кстати, мой последний штурмовик стоит на постаменте в Москве, когда его размещали, то меня вызвали в Москву, я «**Илюшу**» отряхивал, покрасил и он до сих пор как новенький стоит! (из воспоминаний И.И. Лузгина).

В речи ветеранов встречаются прилагательные, глаголы с оценочным значением:

– А "Хелмдены"?

О-о-о-о! Это – "гробы". На них летать было страшно. К ним страшно было даже подходить. Даже внешний вид у них был... **Дерьмовенький**. "Балалайка". Они стояли отдельно в глубине аэродрома. Было их, наверное, эскадрилья целая. Они как-то бесследно, бесславно исчезли... Это очень плохие самолеты. Лётчики ругались, не хотели на

них летать, но куда деваться – война... (из воспоминаний А.С. Гусева).

Наши полк прикрывал сверху союзные конвои, и вот в 1943 году вдруг приказ, – и нас всех **шурянули** (из воспоминаний А.С. Уранова).

На Севере, конечно, фронт есть фронт, – но на то, что моя башка целая, повлияло все-таки то, что мы попали на перегонку. Также сложно, можно было где угодно **долбануться**, перелеты были сложные (из воспоминаний А.С. Уранова).

Для усиления экспрессии военные лётчики используют повторение слов:

А когда на самолете "По-2" вылетали, тут обморазивание было ветром от винта. Я часто обморазивал щеки. **Трешь, трешь, трешь** – но что-то не помогает (из воспоминаний А.С. Гусева).

Среди падежных образований наиболее употребительны разговорные варианты форм родительного и предложного падежей на -у (из дому, в отпуску, нет сахарку).

Обморазивался. Одевал все на себя, все что можно. Потому что я в передней кабине, почти все время **до поясу** высунувшись стоял (из воспоминаний А.С. Гусева).

Речь ветеранов изобилует неполными предложениями, часто со свободным порядком слов. В разговорной речи главная информация конкретизируется в начале высказывания. Говорящий начинает речь с главного, существенного элемента сообщения. Чтобы акцентировать внимание слушающих на важной информации, рассказчики пользуются интонационным выделением:

– А что это за пункты питания по всей стране были, в которых по аттестату кормили военных?

– Да обычные, как в частях. В одних лучше, все же армейский контроль был, в других хуже – даже такие слова приписывают Суворову: «любого интенданта через полгода вешать без суда можно». Ну, короче вполне съедобно, а после 65-й ШМАС, просто замечательно...

И сели в поезд Куйбышев-Ташкент: «Оп-на! Вместо Сталинграда Ташкент «завоевывать» будем!!!» (из воспоминаний А.Ф. Редюшева).

Отец, Сергей Афанасьевич, был, ну как сказать, кем был... Простой крестьянин, служил в армии...

А мама – домохозяйка. Вот такие мои родители, сельским хозяйством занимались (из воспоминаний А.С. Гусева).

Итак, основной особенностью разговорной речи ветеранов-лётчиков, является сведение до минимума заботы о форме выражения мыслей, отсюда лексическая неточность, употребление сниженных грамматических форм, синтаксическая небрежность и т. д. Однако именно анализ разговорной речи участников Великой Отечественной войны позволяет больше узнать изнутри жизнь советской армии, понять взаимоотношения людей, объединенных одной всенародной бедой. Это дает нам возможность хотя бы частично реконструировать мировоззрение солдат, их чувства, жизнь в самых сложных условиях.

Литература

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М., 1979.
2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://iremember.ru/letchiki-bombardirov.html>

**ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕСТОВ МЕМОРИАЛЬНЫХ ДОСОК,
ПОСВЯЩЁННЫХ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ
(на материале пензенского региона)**

И.Г. Родионова, Л.Б. Гурьянова
(Пенза, Россия)

В статье рассматриваются языковые особенности текстов мемориальных досок, посвящённых Великой Отечественной войне и размещённых в городе Пензе и Пензенской области. Выявляется тематика и структура текстов. Отмечается их информационная и эмоционально-экспрессивная функции. Обращается внимание на способы усовершенствования надписей на мемориальных досках.

Одной из форм мемориальной эпиграфики, наряду с надписями на памятниках, монументах, надгробных плитах, являются тексты, размещённые на мемориальных досках. Мемориальная доска – это плита, обычно из долговечного камня (мрамора, гранита) или металлического сплава (бронзы, чугуна), увековечивающая память о знаменитом человеке или событии. Мемориальные доски устанавливаются на зданиях, в которых проживал или работал известный человек или в которых / возле которых произошло важное событие.

По мнению культуролога А.В. Святославского, мемориальные доски представляют собой «особый вид социокультурной деятельности, в основе которой лежит акт увековечения как попытка сохранения образа себя, своих близких, своей культуры в настоящем и будущем» [1, 5]. Е.А. Беседина и Т.В. Буркова утверждают: «Мемориальная доска является наглядной репликой истории, позволяющей нашим современникам зримее вообразить ту или иную эпоху через представленное в ней содержание события или строку биографии исторического деятеля» [2, 49]. По справедливому замечанию Е.В. Быковой, «мемориальные доски не только являются памятниками тому или иному событию, но и отражают официальный язык эпохи, новояз эпохи с присущей ей информационной и стилистической нормой» [3, 34].

Настоящая статья посвящена анализу текстов на мемориальных досках, установленных в городе Пензе и области. В год 70-летия Победы в Великой Отечественной войне особую актуальность приобретают надписи на памятных знаках, связанных с этим событием.

Отметим, что единых правил для оформления текстов на мемориальных досках не существует. Как считает С.В. Лихачев, у художественных надписей такого рода есть ряд особенностей: они адресованы не какому-либо целевому пользователю, а предназначены для всех; они служат для расширения кругозора или для изменения эмоционального состояния адресата; в силу своей художественности они должны быть индивидуальны [4, 92]. Однако в каждом регионе мемориальные доски создаются и размещаются согласно правилам, сформулированным в специальном постановлении. Так, в Постановлении о порядке размещения мемориальных досок на территории Пензенской области говорится, что «текст мемориальной доски выполняется на русском языке, в лаконичной форме должен содержать характеристику события, творческого достижения, периода жизни и деятельности лица, которому посвящена мемориальная доска, с полным указанием его фамилии, имени, отчества. Из текста мемориальной доски должно быть понятно, почему она установлена по данному адресу» [5, 3].

Несмотря на то что на территории города Пензы и области в годы Великой Отечественной войны не происходило боевых действий, эпиграфика региона достаточно

широко представлена такой формой, как мемориальные доски. Они размещены на зданиях различного типа: на государственных учреждениях, на фасадах учебных заведений, больниц, жилых домов и т. д. Поводом для установления мемориальных досок, как правило, служит стремление городских властей и общественности сохранить память об участниках Великой Отечественной войны, чья жизнь связана с Пензенским регионом, а также информировать жителей о событиях, происшедших в годы войны на территории города и области.

Среди памятных знаков, посвящённых конкретному лицу, назовём мемориальную доску, на которой увековечена память об участнике Великой Отечественной войны генерал-лейтенанте Василии Ивановиче Зайцеве. Памятная доска установлена на доме № 18 по ул. Урицкого. Текст надписи гласит: «В этом доме с 1981 по 2011 год жил генерал-лейтенант артиллерии, участник Великой Отечественной войны Василий Иванович Зайцев (1925-2011) начальник Пензенского высшего артиллерийского инженерного училища им. Н.Н. Воронова (1978-1987 гг.)». К сожалению, на мемориальной доске отсутствует важная, на наш взгляд, информация о том, что за заслуги перед Родиной Василий Иванович был награждён орденом Отечественной войны I степени, двумя орденами Красной Звезды, орденом «За службу Родине в Вооружённых Силах СССР» III степени и медалями: «За боевые заслуги», «За оборону Москвы», «За взятие Вены», «За Победу над Германией», «Маршала Жукова», 10 медалями стран социалистического содружества.

В Пензенском регионе установлены две мемориальные доски, посвящённые легендарному политруку панфиловцев Василию Георгиевичу Клочкову. Одна из них открыта в 1963 году в районном посёлке Мокшан и, наряду с барельефом героя, содержит информацию: «В этом здании жил и работал с 1933 по 1935 гг. политрук панфиловцев Клочков В. Г.». Вторая мемориальная доска была размещена лишь в 2011 году (это год 100-летия героя) в городе Пензе, на здании главпочтамта. На доске имеется следующая запись: «В этом здании в 1935-1936 гг. работал главным бухгалтером почтово-телеграфной конторы Герой Советского Союза, младший политрук Василий Георгиевич Клочков». Сравнение двух текстов показывает, что в первом из них отсутствует важная, на наш взгляд, информация о том, что В.Г. Клочков стал Героем Советского Союза, хотя это звание ему присвоили уже после работы в Пензенской области. Кроме того, считаем, что использование инициалов вместо полных имени и отчества, с одной стороны, противоречит Положению о порядке размещения мемориальных досок на территории Пензенской области, снижает информативность текста мемориальной

доски, с другой – представляется неэтичным по отношению к человеку, имя которого увековечено.

В городе Пензе, на фасаде дома № 7 по улице Карла Маркса, установлена мемориальная доска, информирующая о том, что «Саломея Нерис Выдающаяся литовская поэтесса жила в этом доме в 1941-1942 гг.». Известно, что в годы Великой Отечественной войны Саломея Нерис неоднократно выезжала на фронт, где выступала со своими стихами перед бойцами литовских частей. Текст на мемориальной доске останавливает внимание лингвистов, поскольку в нём отсутствуют выделительные знаки препинания. Несмотря на то что смысловое членение текста на памятном знаке достигается графически – использованием шрифтов разного размера, всё же считаем необходимым придерживаться правил русской пунктуации.

Несколько мемориальных досок установлено на зданиях школ во втором по величине городе Пензенской области – Кузнецке. Это, как правило, знаки, посвящённые бывшим ученикам этих образовательных учреждений. Одна из надписей гласит: «Здесь, в средней школе № 1, с 1930 по 1937 год обучался Герой Советского Союза Евгений Фёдорович Манахов». На здании МОУ СОШ № 4 мемориальная доска установлена в честь полного кавалера ордена Славы Сергея Петровича Трофимова. Следует отметить, что обе доски открыты в апреле 2010 года, и помещённые на них тексты сходны не только в своём констатирующем содержании, но и в особенностях построения: указано имя ученика, годы обучения в школе, его заслуги. Особой эмоциональной нагрузки надписи не несут, отношение к героям-землякам проявляется скорее в самом факте увековечивания их имён.

В селе Рамзай Мокшанского района свято чтут память о партизанке Татьяне Ротаниной, которая в годы Великой Отечественной войны руководила партизанскими-медиками в городе Бежице Брянской области. На здании общеобразовательной школы им. М.Н. Загоскина установлена посвящённая землячке мемориальная доска, текст на которой построен по традиционной модели, он отличается строгостью и логичностью. Однако нельзя не отметить допущенную в нём пунктуационную ошибку – пропуск запятой, необходимой для выделения причастного оборота: «В этой школе с 1918 по 1922 год училась участница Великой Отечественной войны партизанка-разведчица Ротанина Татьяна Ивановна павшая смертью храбрых в 1942 году». Неизвестно, чем обусловлена досадная ошибка – поспешностью установления памятного знака, неграмотностью или невнимательностью авторов текста – в любом случае считаем необходимым участие специалистов-филологов в создании такого рода текстов, поскольку мемориальные надписи, наряду с другими языковыми средствами, формируют языковую среду города, посёлка и т. д.

В городе Пензе установлены мемориальные доски, посвящённые героям Великой Отечественной войны, чья жизнь напрямую не связана с регионом. Так, на одном из зданий по улице Космодемьянской размещена мемориальная доска, информирующая о знаменитой партизанке-разведчице.

Несмотря на то что на территории Пензенской области военные действия не происходили, на зданиях размещены мемориальные доски, посвящённые не только конкретным лицам, но и целым воинским подразделениям. Так, 22 июня 2011 года в Пензе, на здании Пензенского военного госпиталя (ул. Кирова, 17), по инициативе историка и краеведа Геннадия Тамбовцева была

установлена мемориальная доска, посвящённая бойцам и командирам 61-ой стрелковой дивизии, сформированной в Пензенской области. Надпись на мемориальной доске гласит: «В этом здании с 1939 по 1941 гг. располагался штаб 61-й стрелковой дивизии, сформированной из жителей Пензенской области и героически сражавшейся в первые месяцы Великой Отечественной войны на территории Белоруссии». В этот же день на здании Многопрофильной гимназии № 4 «Ступени» (ул. Володарского, 1) появилась мемориальная доска следующего содержания: «В этом здании обучались дети и преподавали жены бойцов и командиров 61-й стрелковой дивизии, сформированной из жителей Пензенской области и героически сражавшейся в первые месяцы Великой Отечественной войны на территории Белоруссии». Выступая на митинге, посвящённом открытию мемориальных досок, вице-губернатор Пензенской области Сергей Златогорский сказал: «К сожалению, подвиг бойцов 61 дивизии не получил того освещения, того признания, которого заслуживает по праву. Потому что это были первые недели, месяцы борьбы с врагом. То, что теперь мы открываем 2 мемориальные доски, – это та малая толика, которую мы можем воздать в память о мужественных, беззаветно преданных своему отечеству людях».

Несколько мемориальных досок, связанных с событиями Великой Отечественной войны, установлено в городе Кузнецке. На плитах содержится информация о том, что находилось в здании в военные годы. Например, плита на здании многопрофильного колледжа (планового техникума) информирует: «В этом здании в годы Великой Отечественной войны находился эвакуационный госпиталь». Ещё одна мемориальная доска помещена на здании гимназии № 1. Она содержит следующий текст: «В этом здании в годы Великой Отечественной войны размещался военный эвакуационный госпиталь номер 3817, номер 2738». Надписи похожи по структуре и содержанию, хотя вторая более подробна.

В ряде зданий города Кузнецка в 1941 году размещались военные штабы. Об этом свидетельствуют следующие тексты на мемориальных досках: «В этом здании с августа по ноябрь 1941 г. находился штаб 354 стрелковой дивизии» (мемориальная доска на здании бывшего клуба кожевенного завода); «В этом здании в 1941 году находился штаб 10-й армии, где работал маршал К. Е. Ворошилов» (мемориальная доска на здании медицинского колледжа). Обе надписи лаконичны, созданы по одной модели, однако второй текст более информативен.

Несмотря на то что мемориальные доски как способ сохранения исторической памяти о Великой Отечественной войне достаточно распространены в Пензенском регионе, считаем необходимым активизировать работу по их установлению. Так, можно было бы разместить мемориальную доску на одном из домов областного центра по улице Кижеватова, названной в честь уроженца Пензенской области Андрея Митрофановича Кижеватова, героически погибшего при защите Брестской крепости. Кстати, в городе Бресте (Республика Беларусь) также есть улица Кижеватова, и на одном из домов, расположенных на этой улице, установлена мемориальная доска, посвящённая герою.

Кроме того, считаем возможным установление мемориальной доски на здании детской музыкальной школы № 1 в городе Пензе, где с августа 1941 года по октябрь 1943 года находились в эвакуации ученики и преподаватели

ли Центральной музыкальной школы при Московской государственной консерватории. В самые тяжёлые военные годы Пенза смогла создать условия для жизни, учёбы и творчества как маститых мастеров, так и будущих знаменитостей. На наш взгляд, этот факт достоин увековечения на мемориальной доске. Помимо информативной и эмоционально-экспрессивной функции, надпись могла иметь воспитательное значение для подрастающего поколения.

Таким образом, мемориальная эпиграфика Пензенского региона, посвящённая Великой Отечественной войне, дос-

таточно широко представлена такой традиционной формой, как мемориальные доски. Тексты, содержащиеся на них, характеризуются информативностью и лаконизмом. С помощью мемориальной эпиграфики, с одной стороны, увековечена память о героях и событиях Великой Отечественной войны, с другой – отражено эмоциональное отношение жителей региона к историческим событиям. К сожалению, мемориальные тексты, размещённые на досках, не лишены недочётов. Хотелось выразить надежду, что в год 70-летия Великой Победы они будут устранены.

Литература

1. Святославский, А.В. История России в зеркале памяти. Механизмы формирования исторических образов / А.В. Святославский. – М., 2013. – 592 с.
2. Беседина, Е.А. «В этом здании жил и работал...»: мемориальные доски как образ исторической памяти / Е.А. Беседина, Т.В. Буркова // Искусство и зритель: Сб. статей / отв. ред. А.А. Дмитриева, А.С. Ярош. – СПб., 2013. – (Труды исторического факультета СПбГУ. Том 16). – С. 45-67.
3. Быкова, Е.В. Модульный текст в массовой коммуникации: закономерности речевой организации. Автореферат ... д. филол. н. 10.01.10 – журналистика. – СПб., 2012. – 39 с.
4. Лихачев, С.В. Язык надписей в современном обществе / С.В. Лихачев. – М.: Институт управления и информатики, 2010. – С. 91-109.
5. Постановление о порядке размещения мемориальных досок на территории Пензенской области [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://docs.cntd.ru/document/467804570>.

УДК 811.161.1'373

ДЕРИВАЦИОННЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЛЕКСИКИ ВОЕННОГО ДИСКУРСА

Н.Н. Федорова, Е.И. Врублевская
(Мозырь, Беларусь)

Статья посвящена анализу военного дискурса и словообразовательных процессов, характерных для лексики, связанной с отражением военных действий, процессов в армии и относящейся к различным сферам коммуникации.

Военный дискурс, являясь разновидностью институционального дискурса, представляет собой совокупность разнообразных текстов, имеющих различную стилистическую отнесенность, выполняющих определенную функцию в коммуникации, поскольку военный дискурс имеет комплексную природу и функционирует как способ конструирования знаний о войне, как набор образов, практик, мнений об освещаемых событиях. Реализация указанных функций осуществляется в виде политических дискуссий о войне (политический дискурс), научных статей, исследований (научный дискурс), текстов о войне, распространяемых в средствах массовой информации (публицистический дискурс), а также в произведениях художественной литературы о войне (художественный дискурс) [1, 38]. Все отмеченные выше типы дискурса используют лексику, которую можно условно разделить на военную терминологию, обозначающую военные понятия и связанную с официально-деловым стилем, и эмоционально окрашенные элементы военной лексики, которые в большинстве случаев являются стилистическими синонимами военных терминов [2, 160].

В рамках структуры военного дискурса, как правило, выделяют формальную и неформальную части. К первой относят различные военные материалы, военные документы, акты военного управления, а также военно-политические, военно-публицистические тексты, а ко второй – неофициальное общение в военной среде. По аналогии военную терминологию можно подразделить на официальную, состоящую из терминов, и неуставную, употребляемую в устной речи военнослужащих и литературных текстах, отражающих армейский быт.

Военная терминология, как и любая другая специальная терминология, представляет собой особый автономный слой лексического состава общелитературного английского

языка и, следовательно, образование военных терминов происходит в английском языке по тем же словообразовательным моделям, что и образование общеупотребительной лексики.

Как известно, различают морфологическое словообразование, при котором новые слова создаются путем сочетания морфем (аффиксация, словосложение, конверсия), и лексико-семантическое словообразование, при котором новые слова возникают в результате переноса наименования или изменения значения без образования нового звукового комплекса [3, 107].

Аффиксация проявляется в производных терминах, образованных суффиксальным и префиксальным способами. Многочисленны примеры образования военной лексики при помощи частотных суффиксов существительных, например, *-er, -ion, -age* и др.

...*an unknown number, perhaps as many as rocket launchers, armoured personnel carriers and Buk missile systems* [4, 17]. Существительное *launcher* «пусковая установка, гранатомет» образовано от глагольной основы *launch* «сбрасывать, выстреливать, катапультировать, бросать, метать».

...*in the immediate aftermath of World War II, the U.S. naval aviator Thomas Moorer questioned Takeo Kurita, a former vice admiral of the Imperial Japanese Navy, as part of the U.S. military's postwar interrogation of Japanese commanders* [4,17]. *Interrogation* – допрос, (слово образовано от глагола *interrogate* «допрашивать, производить запрос».

...*how it might affect the outcome of the war into which the wreckage fell, though, remains to be seen* [3, 17]. *Wreckage* «обломки крушения, руины» (от основы *wreck* «терпеть крушение, вызывать крушение, разрушать (материальные и нематериальные объекты)»....

...they carried out most of their combat and training missions on foot but still went through an average 500 gallons of fuel every day to run **armored** vehicles and generators [5, 34]. Прилагательное *armored* «защищенный броней, бронированный» образовано от существительного *armor* – броня

Термины демонстрируют широкое использование префиксов с отрицательным значением, например, *-anti*, *-un*:

...*chief of staff, new, technologically sophisticated weapons, such as precision-guided mortars and missiles, antisatellite weapons, and unmanned aerial, ground.*

...*indeed, such attacks – what the Pentagon calls «anti-access», tactics – have already been a cause for concern for both military and commercial interests.*

...*the Pentagon has been testing fuel cells and solar cells for such uses, which could greatly extend the range on unmanned aerial vehicles and make them less detectable* [6, 150].

Словосложение, являясь продуктивным способом словообразования, в силу особенностей английского языка, используется для создания терминов путем сложения либо корневых морфем, либо производных основ.

...*given the difficult, dangerous terrain that surrounded the outpost, most of Jaghato's fuel arrived via twice-monthly aircraft deliveries* [4, 17].

Aircraft – самолёт, воздушное судно, летательный аппарат (collect.) самолеты; авиация образовано корневыми морфемами *air* «воздух» и *craft* «судно» [4, 17].

...*but getting fuel supplies to the battlefield still carries significant risks* [6, 34] *battlefield* – «поле боя, фронт» от существительного *battle* «бой, сражение, битва» и *field* «поле».

...*technologically sophisticated weapons, such as precision-guided mortars and missiles.* В образовании прилагательного *precision-guided* (минометы и ракеты) «точного наведения» использованы производные основы *precision* «точность, меткость» и *guided* «управляемый, направляемый».

Конверсия как безаффиксальный способ словообразования особенно частотен в конверсивных парах существительное – глагол, где существительное обозначает вид вооружения, а глагол – производимое этим вооружением действие: *mortar* (миномет) – *to mortar* mil. обстреливать минометным огнем, *shell* (снаряд) – *to shell* (обстреливать снарядами, бомбардировать), *rocket* (реактивный снаряд) – *to rocket* (пускать реактивный снаряды, обстреливать), *burst* (взрыв; разрыв снаряда) – *to burst* (взрывать, разрывать, разрушать).

Лексические единицы, появившиеся в результате **переноса** наименования или изменения значения, как правило, связаны с метонимическими или метафорическими переносами:

Kalashnikov – фамилия конструктора и всемирно известный автомат,

Diesel – фамилия изобретателя и название типа двигателя, *Pentagon* – здание министерства обороны США и само ведомство;

Bloodbath (a massacre) – массовое убийство, дословно – «кровавая баня», *chopper* (a helicopter) – вертолет, чоппер, дословно «приспособление для рубки, резки», *dogfight* (a battle between air craft) – воздушный бой, дословно «собачья драка».

Неформальная, неуставная военная терминология естественно относится к разговорному стилю и представлена активным использованием сленгизмов, основанных на переносных значениях, как правило, метафорических, существующих слов либо созданных при помощи таких процессов, как сокращение, звукоподражание и т. д. Военный сленг отражает все реалии военной сферы. Он представлен лексикой, используемой для именования:

представителей офицерского состава: *goldleaf* – майор, «золотой лист» от эмблемы на офицерских погонах, *halfliet* – младший лейтенант, *half* – половина, *liet* – сокращение от *lieutenant* «лейтенант»;

отдельных родов войск и видов служб: *redlegs* – артиллерия, название связано с цветом формы, *Holy Joe* – армейский священник, досл. «святой Джо», *soldiers of misfortune* – пехота, досл. «солдаты несчастья/неудачи» по аналогии с *soldiers of fortune* – «солдаты удачи»;

военной техники и вооружения: *flying coffin* – самолет, досл. «летающий гроб», *hellbuggy* – танк, от *hell* – ад и *buggy* – багги, *pineapple* – ручная граната, досл. «ананас», *canopener* – противотанковое оружие, от *can* – жестяная банка и *opener* – открыватель, досл. «банкооткрыватель», *pot-pot* – автомат, существительное, основанное на ономастическом;

реалий повседневной службы, в частности предметы армейской формы: *brass* – металлические знаки отличия, досл. «медь», *tinhat* – солдатский шлем, от *tin* – жель, *hat* – шляпа, шапка;

географических объектов: *the Pond* – Атлантический океан, досл. «пруд», *the Med* – Средиземное море, от *the Mediterranean sea*, *the Rock* – Гибралтар, досл. «Скала».

Таким образом, анализ практического материала демонстрирует использование всех словообразовательных процессов, типичных для общеупотребительной лексики, применительно к военной терминологии, как официальной, так и неофициальной, разговорной, где использование традиционных способов в сочетании с переносом значения приводит к значительной эмоциональной окрашенности и образности слов.

Литература

1. Карасик, В.И. Этнокультурные типы институционального дискурса / В.И. Карасик // Этнокультурная специфика речевой деятельности: сб. обзоров. – М.: ИНИОН РАН, 2000. – С. 37–64.
2. Лещанова, И.В. Газетный текст как разновидность массово-информационного дискурса / И.В. Лещанова // Языковая личность. Институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. – Волгоград, Перемена, 2000. – С. 160
3. Даниленко, В.П. Русская терминология: опыт лингвистического описания / В.П. Даниленко / – М.: 1997. – 157 с.
4. The ECONOMIST – V. 410. – № 8879. – 2014.
5. The ECONOMIST – V. 412. – № 8894. – 2014.
6. FOREIGN AFFAIRS – № 1. – 2014.
7. The ECONOMIST – V. 406. – № 8819. – 2014.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В ШКОЛЕ
(А. Аврутин, «Стирали на Грушевке бабы...»)

И.В. Явош
(Пинск, Беларусь)

Статья представляет собой образец филологического анализа поэтического текста русскоязычного поэта Беларуси Анатолия Юрьевича Аврутина «Стирали на Грушевке бабы...» и обоснованный алгоритм анализа поэтического текста.

9 мая 2015 Беларусь будет отмечать всенародный праздник – День Победы в Великой Отечественной войне. Война длилась почти четыре года и стала самым крупным вооруженным столкновением в истории человечества. Всему миру известно, как сражалась непокорённая Беларусь. Оказавшись на передовой в борьбе с фашизмом, белорусский народ развернул на родной земле небывалое по масштабу движение сопротивления. Все от мала до велика сражались за свою землю, за свои семьи, за светлое будущее. Беларусь внесла огромный вклад в общую Победу, цена которой для нашего народа очень велика! В огне погиб каждый третий наш соотечественник, более 800 тысяч солдат и офицеров полегли на фронтах Великой Отечественной войны. Гитлеровцы уничтожили почти 2,5 миллиона мирных граждан. Сотни тысяч умерли от ран и увечий. Лежавший в руинах Минск уже к середине 50-х был полностью заново построен и стал одним из прекраснейших городов нашей страны.

Стихотворение «Стирали на Грушевке бабы...» Анатолия Юрьевича Аврутина посвящено именно первым послевоенным годам в Минске. Но автор показывает нам не разрушения, не мужчин-героев, не последствия боев, а, казалось бы, обычную бытовую зарисовку.

Автор поэтического произведения Анатолий Аврутин – известный русскоязычный поэт Беларуси, автор одиннадцати сборников поэзии, лауреат многих международных литературных премий, член-корреспондент Академии поэзии и Петровской Академии наук и искусств, первый секретарь Союза писателей Беларуси. С 2006 года произведения Анатолия Аврутина изучаются в школах Беларуси по программе русской литературы. Поэт всю свою жизнь, с рождения, живёт в Минске. Выпускник исторического факультета Белорусского государственного университета, он пишет по-русски, но мог бы и по-белорусски. И подтверждением тому – стихотворение, которое он написал сразу на двух языках:

...Трудно? Трудно! Но я держусь,
Хоть круты и неверны спуски.
Ты прабач мяне, Беларусь,
Але я гавару па-руску.
О себе говорю... Иных
Занимают свои печали.
Я не бачу сваёй вiны
У тым, што мову не захавалі ...

В этих столь необычно написанных строках чувствуется как понимание автором проблемы сохранения родного белорусского языка, так и утверждение факта, что служить своему Отечеству можно, владея любым языком. Я думаю, что не столько поэт, сколько сама речь избрала своего выразителя.

Стихотворение «Стирали на Грушевке бабы...» оставляет сильное впечатление, отдельные строки запоминаются сразу, недаром это стихотворение цитируют все, кто говорит о поэте А. Аврутине. Грушевка, о ко-

торой идет речь в стихотворении, – это микрорайон в Минске, в прошлом железнодорожный поселок, место, где Анатолий Аврутин в 1948 году родился. Малая родина поэта, которая дала исток его творчеству. Родной Грушевке он посвятил много стихов (и пишет о ней до сих пор). «Стирали на Грушевке бабы...» – одно из звеньев в цепи воспоминаний поэта о детстве и юности. Стирают ли женщины на Грушевке, как указывает автор, на Волге ли, на Днепре или Свислочи – у них одна судьба, у них одна беда – их мужья не вернулись с войны.

С самого начала задается настроение произведения. Осенние, приглушенные тона, холод, ощущение ледяной воды на своей коже... Читателю становится жалько. Холодная осень, женщины, стирающие бельё у колонки, работа, которая их не радует:

От взглядов работу не пряча
И лишь проклиная её,
Стирали обноски ребячьи
Да мелкое что-то своё ...

Деревянные дома после лка уцелели, но «смыть с одежды войну» женщинам пришлось очень долго. Как сильно сказано – смывали войну! Кажется, что вновь и вновь стирая одежду, женщины так же пытаются стереть из своей памяти те ужасные, тяжелейшие времена, которые не всем удалось пережить. Практически все потеряли своих мужей, взрослых сыновей на войне. Женщины тоскуют и горюют по своим любимым и родным. Тоненькой, прерывистой ниточкой еле-еле льется вода, наполняя корыта. Можно подумать, что автор хотел показать, как тонкая, прерывистая нить надежды наполняет души еще не отчаявшихся женщин. И видя рядом с собою женщину, стирающую мужскую рубаху, они, молча и тихо завидуют ей, её женскому счастью. Сквозь влажную даль, сквозь слезы, стоящие в глазах, с грустью и тоскою смотрят бабы на ту счастливую, что дождалась своего мужчину домой:

И дружно глазами тоскуя,
Глядели сквозь влажную даль
На ту, что рубаху мужскую
В тугую крутила спираль...

В стихотворении преобладает зрительная образность, ощущается тяжелая, давящая, печальная интонация, ведь автор видел и пережил в детстве и ранней юности всё, о чем пишет. Всего 16 скупых строк – и вся жизнь как на ладони. Стихотворение состоит из четырёх катренов. В первой строфе представлена общая картина стирки, поздняя осень. Серая беспросветность. От холодной воды немеют руки. При чтении второй строфы представляется узкая улочка с ветхими домишками, бабы с печальными глазами, которые терпеливо ждут, когда наполнятся водой корыта для стирки. Тоненькая струйка воды как символ жизни. В третьей строфе взгляд поэта опять переносится на женщин. Они работают молча, изредка тишина нарушается скупыми

фразами. Последняя строфа раскрывает тоску этих женщин по прежней жизни, по погибшим. Глаза их наполненные слезами. Это тоска по надежной мужской опоре. Строфичность стихотворения выделяет 2 смысловые части: 1-я часть – это описание места, где поэт жил после войны, людей, которые его окружали:

Стирали на Грушевке бабы,
Подолы чуток подоткнув.
Водою осенней, озяблой,
Смывали с одежки войну.

Аврутин в коротком стихотворении удивительно правдиво, ёмко изобразил трудности послевоенной поры, бытовые моменты, образы женщин, чьи судьбы были искалечены войной. Поэт мастерски сумел передать большое через малое, вычленив деталь и оживить все глубоким чувством. 2-я часть стихотворения раскрывает боль и горечь войны. До чего же правдивы эти строки! Только зоркий, наблюдательный человек, который внимательно всматривается в окружающий мир, замечает в простом, обычном что-то важное, смог написать такие проникновенные строки.

Глубокому содержанию стихотворения соответствует высокохудожественная форма, приближающая его к классической поэзии. Стихотворение написано трёхстопным амфибрахием с усеченной стопой в чётных стихах. Ритмический строй произведения определяют частые инверсии («Водою осенней, озяблой», «обноски ребячи», «рубаху мужскую», «тугую крутила спираль» и др.) Рифмовка перекрестная, с упорядоченным чередованием женской (в нечётных строках), и мужской (в чётных строках) рифмы. Встречаются рифмы точные (её – своё, даль – спираль), неточная и приблизительная.

Большая смысловая ёмкость стихотворения достигается за счет того, что специальные выразительные средства плотно заполняют стихотворный текст. Эпитеты задают настроение, выделяют свойства и качества, существенные стороны: «водою осенней озяблой», «из грубой дощатой колонки», «сквозь влажную даль» и др. Сравнение «вода струилась... ниточкой...» вызывает ассоциации с нитью жизни. Метафора «смывали с одежды войну» подчеркивает, что люди хотят поскорее избавиться от воспоминаний о войне. Есть фигура умолчания («да мелкое что-то своё...», «в тугую крутила спираль...»).

Основу стихотворения составляют общеупотребительные слова, известные всем, встречаются слова и просторечные. Эта нарочито грубая разговорная лексика: бабы, чуток, озяблой, с одежки, обноски – придает стихотворению жизненную достоверность. Удивительный талант поэта превратил будничную сцену в поэтическое произведение.

Морфологический состав текста разнообразен: в нём присутствуют почти все части речи. Нельзя не обратить внимания на обилие глаголов и их форм: стирали, подоткнув, проклиная, тоскуя..., что соответствует тону повествования. Все глаголы употреблены в прошедшем времени, а вот деепричастия – в настоящем. Мне кажется, что это не случайно. Автор намеренно переживает прошлое с настоящим. Боль от утраты дорогого человека немного притупилась, но постоянно напоминает о себе, особенно когда видишь, как другая, счастливица, стирает мужскую рубашку. Нужно отметить большое количество существительных в стихотворении (бабы, одежку, войну, обноски, даль...), усиливающих грустное настроение. К числу синтаксических особенностей можно отнести небольшое количество предложений.

Все пять предложений повествовательные, все содержат различного рода добавочные замечания (водою, осенней, озяблой; колонки, утроенной возле моста; и дружно глазами тоскуя, глядели...). Звукопись текста также подчинена замыслу. В стихотворении наблюдается большое количество гласных, сонорных согласных. Звук [р] встречается в тексте 14 раз. Он, как раскатистое эхо, не даёт забыть о том, что война сделала с жизнью женщин. И перекрёстную рифму, и чередование мужской и женской рифмы автор использует для усиления художественной выразительности речи, придания ей правдивости, углубления впечатления от содержания текста.

Это поэтическое произведение относится к гражданской лирике. Автору удалось показать простую жизнь простых людей, озарив её светом истинной поэзии. В стихотворении Анатолия Аврутина нет ничего лишнего, случайного, в нём каждая строка, каждое слово обеспечены мыслью и чувством. Война и её отпечаток на жизни людей – вот главная мысль этого стихотворения. Я бы назвала это стихотворение народным, его как будто никто отдельный не сочинял, а сочинил Народ.

В завершении я хотела бы вспомнить строки другого поэта, Ф. Баскаковой, которые созвучны стихотворению А. Аврутина:

Жаль, не придумали медали
За боль разлук и боль потерь!
За вдовью долю, что им стала
Судьбой... И под косынкой... снег.
Что похоронка повенчала
Их с одиночеством навек!
Что в сорок пятом, в День Победы
Их не закончилась война...
Что лиха горького изведать
Им суждено было сполна.

Начиная разговор о филологическом анализе текста, обратимся к словам Д.С. Лихачева: «Филология есть связь всех связей. Она нужна текстологам, историкам-филологам, историкам литературы и историкам науки, она нужна историкам искусства, ибо в основе каждого из искусств, в самых его «глубинных глубинах» лежат слово и связь слов. Она нужна всем, кто пользуется языком, словом; слово связано с любыми формами бытия, с любым познанием бытия: слово, а еще точнее, сочетания слов. Отсюда ясно, что филология лежит в основе не только науки, но и всей человеческой культуры... Чем шире круг эпох, круг национальных культур, которые входят ныне в сферу образованности, тем нужнее филология» [3, 206].

Глубокий филологический анализ (представляющий взаимосвязь лингвистического и литературоведческого анализа) текста-образца на уроке словесности позволяет не только отработать навыки осмысленного чтения, внимательного наблюдения за особенностями функционирования языковых единиц в тексте, их вдумчивого анализа, но и нацелить учеников на подлинно творческую работу, отражающую их личностное восприятие; является основным методом реализации интеграции русского языка и литературы.

Ученическая интерпретация художественного текста, основанная на его филологическом анализе, должна представлять собой цельный текст, отражающий уровень знаний школьников о равноуровневых языковых средствах изобразительности, их возможностях при создании формы и содержания художественного текста. В связи с жанровым многообразием художественных

текстов представляется довольно сложным дать жесткую схему анализа, поэтому я считаю возможным предложить алгоритм филологического анализа художественного текста, основные компоненты которого позволят сориентировать учителя и учащихся в проведении такой работы.

Алгоритм анализа поэтического текста

I. Лексико-семантический анализ

1. Выявить ключевые образы (обычно их два), противоположные по эмоциональному звучанию, взаимодействие и "борьба" которых в произведении создают его динамику, энергию, эмоциональное напряжение. Иногда они прямо названы, иногда подразумеваются, возникают в ассоциациях, в подтексте. Попытаться сформулировать своё восприятие содержания стихотворения на уровне первого впечатления.

2. Выписать лексические цепочки, соотносимые с каждым из этих ключевых образов.

3. Выявить сопутствующие образы, позволяющие расширить, углубить или конкретизировать значение основных.

4. Выстроить все возможные ассоциативные ряды, уводящие в глубину содержания, позволяющие охватить разные уровни и оттенки смысла.

5. Дать истолкование произведения, вытекающее из первого этапа анализа.

II. Лингво-стилистический анализ

1. Выявить, какие изобразительные средства способствуют созданию и расширению значения ключевых образов: эпитеты, сравнения, метафоры, гиперболы, контрастные сопоставления и т. д.

2. Выявить "вспомогательные" художественные средства и приёмы, определяющие именно такое звучание стиха: строфика, рифмовка, особенности ритма и интонации (в свою очередь зависящие от размера – ямба, хорей и др., длины строк, рифмовки – мужской или женской, особенностей синтаксиса, наличия инверсий, повторов, переносов и т. п.). Обратит внимание на звукопись, её влияние на смысл и художественное оформление образа.

3. Уточнить интерпретацию текста, сформулировать авторскую позицию и своё к ней отношение.

III. Анализ стихотворения в контексте

1. В контексте творчества самого автора: найти произведения с аналогичными мотивами или образами, выявить сходство и различия, объяснить их (изменением взглядов автора, если произведения писались в разное время, обстоятельствами его биогра-

фии, разницей художественных задач и т. п.) – и тем самым уточнить, углубить интерпретацию данного стихотворения.

2. В контексте национального литературного процесса: найти у других русских поэтов, живших одновременно с автором или в другое время, аналогичные по содержанию или образному воплощению произведения и сопоставить их с анализируемым текстом. Выявляя сходство и различия, мы глубже и ярче воспринимаем особенности художественного мира каждого поэта, а также наблюдаем движение общего художественного мотива или образа во времени.

3. В контексте мирового литературного процесса: подобрать произведения зарубежных авторов, которые могут быть по каким-либо смысловым или художественным параметрам сопоставлены с анализируемым текстом. Это даёт возможность выявить не только индивидуальные, но и национальные особенности решения автором тех или иных художественных проблем, свидетельствует об участии автора и всей русской литературы в диалоге культур мира.

Этот алгоритм основан на исследованиях Л. Выготского, касающихся, с одной стороны, психологии восприятия искусства и, с другой, закономерностей развития мышления и воображения детей. Любой анализ художественного произведения следует начинать с поиска источника "эстетической реакции" – двух "полюсов", которые вызывают у нас противоположные эмоции. Ещё одна очень важная особенность нашей психики, которая должна лечь в основу обучения анализу поэтического текста, – способность к ассоциативному мышлению. Таким образом, залогом понимания глубокого, подчас скрытого смысла текста должно быть развитие ассоциативного мышления, богатство ассоциативного ряда, возникающего при чтении: чем более развито ассоциативное мышление, тем богаче и глубже воспринимается содержание текста.

Этот алгоритм исходит не из «темы» и «идеи», а из существования в произведении ключевых образов. Он складывается из нескольких этапов, каждый из которых включает в себя обращение к художественным, изобразительным средствам, в процессе анализа которых как раз и возникают цепочки ассоциаций, уводящие в глубину смысла. Думается, при таком подходе обращение к эпитетам или метафорам перестанет быть самоцелью: важно, что ученик усвоит их художественную функцию, их специфическую роль в создании многозначной образной системы текста.

Литература

1. Выготский, Л.С. Легкое дыхание / Л.С. Выготский // Психология искусства. – М., 1986.
2. Новиков, Л.А. Художественный текст и его анализ / Л.А. Новиков. – М., 1988.
3. Лихачев, Д.С. О филологии / Д.С. Лихачев. – М.: Высшая школа, 1989.

К ЮБИЛЕЙНЫМ ДАТАМ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

К 220-летию со дня рождения Александра Сергеевича Грибоедова (1795–1829)

УДК 82-84

АФОРИСТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО А.С. ГРИБОЕДОВА

А.Е. Левонюк
(Брест, Беларусь)

В статье рассматривается афористическое творчество А.С. Грибоедова. Отмечается, что Грибоедов нам известен как автор всего лишь одного произведения, которое бессмертно и имя создателя которого, несомненно, должно стоять в одном ряду с именами А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и других классиков русской литературы. Кроме того, подчеркивается, что афоризм – одна из древнейших форм философского мышления. В лаконичных по форме, но емких по содержанию изречениях глубоко и разносторонне анализируется человек и его мир: подчас обобщается, подчас конкретизируется. Афоризмы могут дать верные ответы на поставленные жизнью «вечные вопросы». Подтверждается примерами, что все речевые средства, используемые А.С. Грибоедовым при создании афоризма, отражают такое качество этой единицы текста, как парадоксальность, неожиданность.

Афористика с давнего времени была наиболее популярным видом литературы. Интерес к ней известен еще с древности. И Россия начала XIX века не стала исключением. Именно в это время наблюдается расцвет афористики. Было известно такое множество афоризмов, «что из них камень по камню сложилась целая несокрушимая стена» (М.Е. Салтыков-Щедрин). Это афоризмы А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, Козьмы Пруткова, Н.М. Карамзина, Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Ф.И. Тютчева, В.Г. Белинского, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и многих других. Афоризмы во многом формулировали представления о ценностях, обобщали жизненные явления, заставляли улыбнуться и восхититься метко подмеченному выражению. Именно в XIX веке в России было издано 124 сборника афористических высказываний.

Афоризм – одна из древнейших форм философского мышления. В лаконичных по форме, но емких по содержанию изречениях глубоко и разносторонне анализируется человек и его мир: подчас обобщается, подчас конкретизируется. Темы для афоризмов неисчерпаемы. По сути, одной большой темой для афоризма становится жизнь во всех ее проявлениях. И в наше время афористика актуальна благодаря своей лаконичности, злободневности. Афоризму, как малой форме словесного творчества, присущи следующие черты: наличие определенного автора, мудрость, смысловая завершенность, образность и краткость выражения. Афоризмы могут дать верные ответы на поставленные жизнью «вечные вопросы». «Вечные вопросы» всегда представляли собой основные ценности бытия людей. Такими ценностями являются прогрессивное общественное устройство, жизнь в условиях мира, уровень нравственного развития, гармония личной жизни, красота природы и искусств. Эти ценности настоятельно необходимы человеку, так как служат источниками счастья – главного стимула его жизни, о котором он всегда мечтает, желает его страстно, ищет настойчиво.

Рассматривая происхождение и развитие афоризма, Н.Т. Федоренко и Л.И. Сокольская отметили, что «афоризм – понятие, несомненно, однородное изречению. Оба эти понятия принадлежат к единому жанру литературы, отличаясь между собой стилистикой и шириной

тематики... Античные изречения, по сути дела, ничем не отличались от афоризмов. Позже церковное учение, вытесняя из афоризмов остроумие и ограничивая их тематику областью морально-бытовых вопросов, придало им черты изречений... В эпоху возрождения... изречения вновь обрели все особенности афоризмов» [2, 181].

Каждое произведение литературы – это своего рода поиск ответов на «вечные вопросы». Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума» не является исключением. И хотя мы знаем Грибоедова как автора всего лишь одного произведения, которое бессмертно и имя создателя которого, несомненно, должно стоять в одном ряду с именами А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и других классиков русской литературы.

Язык и стиль комедии «Горе от ума», как и всякого талантливого литературного произведения, должны рассматриваться в различных аспектах. Среди них – использование афористических выражений для воссоздания характера эпохи и характеров действующих лиц. Современников Грибоедова поразила необыкновенная непринужденность и легкость стиха в комедии, отражающего все оттенки разговорной интонации. Эти свойства грибоедовского стиха вместе с лаконической афористичностью способствовали тому, что строки из комедии, сразу же запомнившиеся читателям и слушателям, обогатили собою русскую афористику. Оправдался отзыв, данный о комедии А.С. Пушкиным в его письме к Пушкину: «О стихах не говорю, половина войдет в пословицы». Действительно, ни одно из произведений русской классической литературы не дало языку народа столько крылатых слов, сколько «Горе от ума»: *А впрочем, он дойдет до степеней известных, Ведь нынче любят бессловесных; А судьи кто?; Ах! если любит кто кого, Зачем ума искать и ездить так далеко?; Блажен, кто верует, тепло ему на свете!; Всё врут календары!; Грех не беда, молва не хороша; Дома новы, а предрассудки стары; Злые языки страшнее пистолета; И дым Отечества нам сладок и приятен!; К военным людям так и льнут, А потому, что патриотки; Как станешь пред- ставить к крестнику ли, к местечку, Ну как не пора- деть родному человечку!; Когда в делах – я от веселий прячусь, Когда дурачиться – дурачусь, А смешивать два*

эти ремесла Есть тьма искусников, я не из их числа; Кто беден, тот тебе не пара; Минуй нас пуще всех печалей И барский гнев, и барская любовь; Не надобно другого образца, Когда в глазах пример отца; Поверили глупцы, другим передают, Старухи вмиг тревогу бьют – И вот общественное мнение!; Подписано, так с плеч долой; Свежо предание, а верится с трудом; Служить бы рад, прислуживаться – тошно; Счастливые часов не наблюдают и др.

В литературном произведении афоризм может «работать» и как конденсатор идеи, и как внутренняя связка сюжетных линий. Используется афоризм и для создания художественного образа. Но, следует оговориться, что только за счет афористики тяжело создать положительный образ. К примеру, в «Горе от ума» афоризмы служат средством комического эффекта, к примеру: *Чины людьми даются. А люди могут обмануться; Число поболее, ценою подешевле; Читай не так, как пономарь, а с чувством, с толком, с расстановкой; Что за комиссия, создатель, Быть взрослой дочери отцом!; Чтоб иметь детей, Кому ума не доставало?* и др.

Все речевые средства, используемые А.С. Грибоедовым при создании афоризма, отражают такое качество этой единицы текста, как парадоксальность, неожиданность. Суждение в афоризме во многом отличается от логического силлогизма или научного тезиса, ибо основывается не на систематических доказательствах, а на целостном опыте, истина которого может быть пережита, но не доказана, к примеру: *Дома новы, а предрассудки стары; Ах, злые языки страшнее пистолета; Чтоб иметь детей, Кому ума не доставало?; Чины людьми даются. А люди могут обмануться; Уж*

коли зло пресечь: Забрать все книги бы, да сжечь; Кто беден, тот тебе не пара и др.

В афоризмах Грибоедова свою экспрессивную роль играют стилистические фигуры: *Дома новы, а предрассудки стары; Чины людьми даются, А люди могут обмануться* (антитеза); *Блажен, кто верует, тепло ему на свете* (инверсия); *Свежо предание, а верится с трудом! И дым Отечества нам сладок и приятен!* (риторическое восклицание); *Пути любви неисловедимы* (трансформация чужого высказывания) и т. п.

Необходимо отметить и такое качество афоризмов мастера слова, как цитатность. Это главное качество такого рода высказываний, потому что афоризм – это разновидность чужого слова, но комедия «Горе от ума» дарит нам абсолютно новые, только грибоедовские афоризмы: *Злые языки страшнее пистолета; И дым Отечества нам сладок и приятен!; А судьбы кто?; Ах! если любит кто кого, Зачем ума искать и ездить так далеко?; Блажен, кто верует, тепло ему на свете!; Все врут календари!* и др.

Таким образом, афоризмы А.С. Грибоедова представляет собой формулу мудрости. В структурном плане грибоедовский афоризм сам опирается на речевые средства. Именно речевые средства, используемые автором при создании афоризма, во многом гарантируют его успех. Основными средствами воздействия афоризма являются краткость построения, парадоксальность, образность. Афоризмы А.С. Грибоедова заключают в себе бесценный опыт многих поколений. Изящные, мудрые, остроумные афоризмы комедии «Горе от ума» остаются в памяти народов на века.

Литература

1. Грибоедов, А.С. Горе от ума: комедия в четырех действиях, в стихах / А.С. Грибоедов. – Мн.: Маст. лит., 2010. – 110 с.
2. Федоренко, Н.Т. Афористика / Н.Т. Федоренко, Л.И. Сокольская. – М.: Наука, 1990. – 419 с.

УДК 808.2-3-085.3

СМЫСЛ ИМЕНОВАНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ В КОМЕДИИ А.С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»

А.Ф. Роголев
(Гомель, Беларусь)

Анализируются приёмы семантизации личных именований и специфика взаимосвязи имени (фамилии) и художественного образа в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума», выявляется симбиоз классицистических, реалистических и романтических черт в созданных образах и в системе их номинации.

Эта комедия, написанная в 1825 году и впервые напечатанная в 1833 году, уже после смерти автора, считается реалистическим произведением, однако в ней ещё ощутимо влияние классицистической драматургической традиции, проявляющейся не только в стихотворной форме изложения, но и в обилии развёрнутых монологов. Даже диалоги в «Горе от ума» не столько воссоздают живое общение, сколько передают различие и столкновение позиций. Развитие действия строится на традиционной для классицистов любовной интриге. Тем не менее уже с первого действия ясно, что любовная интрига обрамляется более широкой и более значимой для автора социальной коллизией, на которую указывает и название комедии.

Заглавие «Горе от ума» (первоначальный вариант – «Горе уму») выполняет перспективную функцию, то есть формирует читательскую догадку относительно идеи

произведения и является идейно-характеристическим по своему типу.

Очень тяжело приходится в жизни человеку, не умеющему устраиваться, подстраиваться и приспособливаться, зато прекрасно понимающему механизмы социальной действительности, её основы и закономерности. Именно таков Александр Андреевич Чацкий, испытывающий подлинное горе от ума – от способности осмысливать, анализировать и понимать жизнь, изрекать истину. Истина не кормит никого. Она лишь причиняет страдание тому, кто к ней стремится, и вызывает раздражение и даже злобу у тех, к кому искатель истины апеллирует.

Чацкий оказывается в очень незавидной, поистине горестной ситуации: он наглою стalkerом сталкивается с крушением личных надежд, наполнявших его душу при возвращении в Москву (его не любит и не

понимает, даже не старается понять, не может понять любимая им Софья). От надежд, по собственным словам Чацкого, остаётся лишь «чад и дым». Чацкий – весь в дыму, в чаду от сгоревших надежд, он задыхается от разочарования: «Чего я ждал? что думал здесь найти? Где прелесть эта встреч? участие в ком живое?». «Да, мочи нет, мильон терзаний...». «Мечтанья с глаз долой – и спала пелена... С кем был! Куда меня закинула судьба! Все гонят! все клянут! Мучителей толпа, В любви предателей, в вражде неутомимых, Рассказчиков неукротимых, Нескладных умников, лукавых простяков, Старух зловещих, стариков, Дряхлеющих над выдумками, вздором...».

Соотнесение имени Чацкий (в изначальной рукописи – Чадский) со словом чад составляет ассоциативный подтекст данного литературного антропонима. Впрочем, А.С. Грибоедов, придумывая имя для своего героя, по всей видимости, стремился создать созвучный напев на фамилию знаменитого философа-вольнодумца Петра Яковлевича Чаадаева (1794–1856). По крайней мере, так считали многие современники А.С. Грибоедова. Может быть, сама фамилия Чаадаев ассоциировалась в восприятии Грибоедова со словом чад? Чацкий, обрушивающийся с уничтожающей критикой на фамусовское общество, напоминает в миниатюре П.Я. Чаадаева, выступавшего с резкими обличениями традиционных российских жизненных устоев и русского образа мышления.

Впрочем, не лишено основания и предположение о том, что драматург, создавая образ Чацкого и его имя, имел в виду совсем иных людей или сразу нескольких известных ему лиц. Могло быть и так, что «маскировка» фамилии Чаадаев в форме Чадский показалась А.С. Грибоедову слишком явной. Поэтому в рукописи появился окончательный вариант поэтического антропонима – Чацкий, напоминающий польские фамилии. Можно согласиться с воронежским исследователем Г.Ф. Ковалёвым, предполагающим, что именование Чацкого возникло по ассоциации с фамилиями известных автору «Горя от ума» польского просветителя Тадеуша Чацкого (1765–1813) или польского писателя Феликса Чацкого (1789–1862).

Интересно, что род Грибоедовых вёл свое происхождение из Речи Посполитой. Как установил Б.О. Унбегаун, некто Ян Гржибовский переселился на службу в Россию в начале XVII века, а его сын Фёдор Иванович стал писаться Грибоедовым.

Конечно, Чацкого на откровенность, на раздражённую несдержанность провоцирует холодность к нему Софьи, ради которой он и приехал в дом Фамусова, вернувшись в Москву из-за границы. Однако вряд ли Чацкий промолчал бы и при ином приёме его Софьей. Горе Чацкому ещё из-за того, что он не умеет промолчать, сдержаться, оставить при себе нелюбезное суждение. Софья ему прямо говорит об этом: «Зачем же быть, скажу вам напрямик, так невоздержну на язык? В презренье к людям так нескрывать?».

Кстати, даже В.Г. Белинский в статье «Горе от ума» (1840 год) отнёсся к образу Чацкого и в целом к комедии отрицательно. Чацкого он назвал «крикуном, фразёром, идеальным шутом, на каждом шагу профанирующим всё святое, о котором говорит». В дальнейшем Белинский пересмотрел свою оценку

грибоедовской комедии, тем не менее отрицательное суждение о Чацком осталось, и его разделяли многие другие литераторы, критики.

Но стоит ли ругать Чацкого, задыхающегося от «чада» фамусовского общества («... из огня тот выйдет невредим, Кто с вами день пробыть успеет, Подышит воздухом одним, И в нём рассудок уцелеет»)? Является ли сумасбродом и придиричивым мизантропом (так тоже называли Чацкого) человек, от колких острот и хлещких, нелюбезных истин которого становится не по себе окружающим, который буквально сжигает словами устоявшиеся идеалы, превращающиеся в чад и дым (в этом также проявляется созвучие фамилии Чацкий со словом чад)?

Образ Чацкого соответствует определённому человеческому типу – явному пассионарию, аттрактивность которого (то есть стремление к справедливости, истине, красоте) и воля к действию и деятельности явно превышают естественный человеческий инстинкт самосохранения. Вот почему Чацкий восстаёт против большинства, против тех людей, покой души которых противится пассионарным страстям и порывам; вот почему вольнодумцы, энтузиасты, революционеры, поборники гражданских свобод и прав восприняли восторженно и образ Чацкого и «Горе от ума» – они увидели в этом образе то, что соответствовало их настрою души, их собственной пассионарности.

За столкновением Чацкого и фамусовского общества явно просматривается столкновение двух императивов мышления и стереотипов поведения: с одной стороны, неугомонности, неравнодушия ко всему, жажды деятельности и жертвенности, с другой стороны, душевного «штиля», сытого покоя и неприятия всякого «брожения» ума. Совершенно прав был А.И. Герцен, писавший, что Чацкий «не может выносить диссонанса с окружающим и должен или сломить его или сломаться».

Образ Чацкого вполне реалистичен, как реалистичен и способ именованья персонажа, содержащий, по-видимому, сразу несколько скрытых авторских подтекстов. Имена остальных персонажей комедии «Горе от ума» относятся преимущественно к антропонимам характеризующего типа (*Скалозуб, Молчалин, князь Тугоуховский*) или к внешне нейтральным антропонимам (*Загорецкий, Хрюмины, Горичи, Репетилов*), хотя для Грибоедова некоторые из этих (нейтральных для нас) имён и могли содержать скрытый подтекстовый напев на известные ему фигуры, на реальных людей 20-х годов XIX века. Так, прототипом Репетилова явился сослуживец А.С. Грибоедова по Иркутскому полку, Шатилов, поэтому, создавая фамилию Репетилов, автор мог руководствоваться не только очевидным созвучием Шатилов – Репетилов, но и ещё какими-то, известными только ему ассоциациями.

В последующие периоды развития русской поэтической ономастики использование имён, которые насыщены сугубо авторскими ассоциациями и сопоставлениями, станет обычным явлением.

Таким же реалистическим и новым для начала XIX века приёмом ассоциативной характеристики персонажа был косвенный напев к читателю на возможность сопоставления определённой фамилии с известным литературным антропонимом. В частности, в фамилии графини бабушки и графини внучки Хрюминых слышится нечто подобное на фамилию фонвизинских Скотининых, по крайней мере, начальная междометная

часть антропонима *Хрю*(мины) позволяет вспомнить фамильную скотининскую черту – любовь к свиньям. Подобные ассоциации позволяют перевести антропоним *Хрюмины* из разряда внешне нейтральных имён в разряд ассоциативных (косвеннохарактеризующих) номинаций. Несомненный реалистический приём использован и при именовании Павла

Афанасьевича Фамусова: фамилия *Фамусов*, как мы считаем, образована от английского слова *famous* – «знаменитый, известный», что соответствует социальному положению Павла Афанасьевича, богатого барина, крупного чиновника, известного человека в кругу московского барства, и к тому же подчёркивает его членство в «английском клубе», в старейшем московском клубе, доступ в который был открыт лишь для родовитых дворян. С другой стороны, этимология личного имени Фамусова – *Павел* – «малый» явно контрастирует с этимологическим подтекстом фамилии и вызывает невольное сравнение: Фамусов – духовный, нравственный «пигмей» по сравнению с Чацким.

В реалистической манере актуализируется в тексте комедии смысл такой «говорящей» фамилии, как *Хлёт стова* (её носит свояченица Фамусова) – от *хлестать* (словами), изрекать меткие, *хлёт сткие* простонародные фразы. Ср.: «*В его лета с ума прыгнул! Чай, пил не по летам*» (о Чацком); «*Шампанское стаканами тянул*»; «*Я за уши его дирала...*».

А.С. Грибоедов искусно, опять-таки в стиле реализма раздвигает пространственные границы своей комедии. Действие пьесы разворачивается в доме Фамусова, но читатель (зритель) имеет возможность как бы выйти за пределы этого дома благодаря звучанию в речи персонажей внутригородских московских и некоторых петербургских топонимов, таких как *Фонтанка* (речка в Петербурге), *Покровка* (улица в Москве), *Жёлтый дом* (лечебница для душевнобольных, обычное название такого рода лечебниц до революции; *Жёлтым домом* лечебницы назывались из-за окраски стен в жёлтый цвет); *Кузнецкий мост* (одна из центральных торговых улиц Москвы), *Английский клуб*, *Тверской бульвар*, *Тверская улица* (Москва), *Педагогический институт* (основан в Петербурге в 1804 году).

Отдельными штрихами А.С. Грибоедов намекает на большое количество лиц, остающихся за сценой. С помощью этого приёма мы узнаем о друзьях Чацкого, а также о том, что мир Фамусовых не исчерпывается даже толпой лиц, приглашённых на вечер, что в Москве есть какой-то *Максим Петрович*, всеильная *Татьяна Юрьевна* и её муж *Фома Фомич*, *французик из Бордо*, *Марья Алексевна* и другие люди, своим внесценическим присутствием создающие впечатление широты охвата жизни в «Горе от ума», подчёркивающие нюансы межличностных отношений действующих персонажей, внутреннюю логику их мыслей, суждений и чувств.

В комедии развита вариативность именовании героев – вполне в духе реалистических произведений. Так, Молчалин называет Софью – *Софьей Павловной*, отец – *Сонюшкой*. Служанка Лиза выступает иногда под именем *Лизанька*. Представители московской знати обращаются друг к другу по имени и отчеству, что соответствует реальности. Вообще, личные имена и отчества персонажей «Горя от ума», по всей видимости,

отображают реальный именовослов привилегированных слоёв в обществе 20-х годов XIX века.

В тексте произведения звучат онимы-экзотизмы (*Гильоме*, *барон фон Клоц*), реально-исторические и мифологические имена (*Екатерина I*, *Фридрих Вильгельм III*, *Байрон*, *Минерва*, *Амур*, *Ментор*, *Нестор*). Некоторые из них используются в переносном значении и превращаются в имена-образы.

Например, имя героя гомеровской «Илиады», мудрого наставника мифологических героев, Нестора, употребляется в таком контексте: «*Тот Нестор негодяев знатных...*». Введение имени-образа *Нестор* в сугубо авторском значении «наставник, предводитель негодяев» подготовлено словами о «*клиентах-иностранных*» (*клиент* – от латинского *client* «покровительствуемый») и строкой «*великолепные соорудя палаты...*», перекликающейся с первой сатирой Ювенала («*Лишь преступленьем себе наживают сады и палаты...*»). Появление в монологе Чацкого переосмысленного антропонима *Нестор* сообщает высказыванию главного героя комедии черты высокой сатиры. Как видим, использование имён-образов имеет в «Горе от ума» достаточно глубокий подтекст.

Наряду с перечисленными реалистическими приёмами использования ономастических средств, в комедии А.С. Грибоедова есть и явные отголоски классицистической ономастике. Так, имя *Софья* появилось в «Горе от ума» под несомненным влиянием предшествующей драматургии, в частности, комедий Д.И. Фонвизина, в которых имя *Софья* с этимологическим значением «мудрость, разумность, наука» служит пропаганде просветительских идеалов.

Можно ли назвать разумной и просвещённой грибоедовскую Софью? Чацкий постоянно вызывает к её уму, не веря в её слепоту, имея в виду отношения с Молчалиным. Однако Софью аналитические и критические высказывания Чацкого сначала раздражают, а затем просто пугают. Она не в состоянии понять Чацкого, что делает её явной представительницей фамусовского общества. Тем не менее Грибоедов не утратил веры в творческую силу разума, даже рассказав о печальной судьбе Чацкого. Этим художественным образом и всем произведением в целом драматург продолжил просветительскую идею в русской литературе.

В духе классицистической прямолинейности, схематизированной заданности изображаются и именуются *Скалозуб* («насмешник, зубоскал») и особенно *Молчалин* (не просто «молчун», а «человек, не смеющий высказывать своё мнение»). Наконец, скорее данью литературной традиции, чем отображением реальности является имя служанки *Лизы*. Речь же её, представляющая смесь простонародности и жеманности, вполне естественна в устах горничной.

В «Горе от ума», кроме рудиментарных следов классицизма, есть и признаки романтического произведения, преломлённые, кстати, в образе главного героя, Чацкого. Чацкий-пассионарий имеет склад души романтического героя и является романтиком в чисто житейском плане. Своими монологами, формально напоминающими развёрнутые монологи классицистических трагедий, он думал совершить «революцию» в фамусовском обществе, но взбаламутил лишь «болото».

И.В. Серикова
(Гомель, Беларусь)

Статья посвящена актуализации литературных выражений из произведения А.С. Грибоедова «Горе от ума», активно функционирующих в русскоязычной прессе Беларуси в начале XXI века.

А.С. Грибоедов известен как *homo unius libri* – писатель одной книги, блестящей комедии в стихах «**Горе от ума**», яркий афористический стиль которой способствовал тому, что она послужила источником многочисленных крылатых фраз.

Интересно проследить функционирование устойчивых выражений из данного произведения в позиции заголовочного комплекса (ЗК) русскоязычной прессы Беларуси («Аргументы и факты в Беларуси» – далее АиФ, «Комсомольская правда в Беларуси» – далее КПвБ, «Советская Беларусь» – далее СБ, газеты в газете СБ («Деловой вторник» – далее ДВ, «Союз»), «Республика» (далее – «Р»)) начала XXI века (2001–2005 гг).

Анализ фактического материала, извлечённого из газет методом сплошной выборки, позволил сделать следующие выводы: 1) из всего корпуса выражений (60 единиц), восходящих к комедии «Горе от ума» и зафиксированных в «Большом словаре крылатых слов русского языка» [1], в ЗК используется менее десяти: название комедии «*Горе от ума*» и слова героев (Чацкого, Фамусова, Молчалина) – *А судьи кто?*; *Ах, злые языки страшнее пистолета*; *Ба, знакомые всё лица*; *И дым Отечества нам сладок и приятен*; *Карету мне, карету!*; *Служить бы рад, прислуживаться тошно*; *Там хорошо, где нас нет*; 2) слова из заключительного монолога Чацкого *Карету мне, карету!* не отмечены ни в одном из словарей, которые рассматривают фразеологию в широком смысле [1], [2] и др., а выражение *Там хорошо, где нас нет*, первоисточником которого считается «Горе от ума», зафиксировано только в книге «Крылатые слова. Энциклопедия» [2, 702]; 3) фразы служат базой для создания окказиональных заголовков; 4) в ЗК трансформированные устойчивые выражения чаще всего употребляются в роли собственно заголовков к различным в жанровом отношении газетным текстам, иногда – внутренним заголовкам; 5) имеют тенденцию к разнообразным структурно-семантическим преобразованиям, что позволяет выявить «динамические модели смысла и установить наиболее распространённые, типичные для каждого устойчивого выражения способы преобразования значения формы» [3, 5]; 6) различны устойчивые словесные комплексы по количеству употреблений.

Далее в статье подробно будут проанализированы трансформы, образованные на базе выражений *Горе от ума* и *Служить бы рад, прислуживаться тошно*.

Название комедии «**Горе от ума**» выступает в трансформированном виде – *Горе от ума?* (2 раза); *Горе от вотУма*; *Всё наше горе – от ума?*.. (модификаты подаются с учётом «степени абстракции от значения и формы инварианта» [4, 121]) – в роли собственно заголовков к газетным статьям и письмам читателей, в которых поднимаются проблемы политического, научного, общеобразовательного характера.

Изменение интенциональности литературного выражения (преобразование в вопросительную конструкцию) наблюдается в заголовках статей *Горе от ума?* (СБ, 29.05.02; СБ,

15.01.03). В одной из статей описывается, как сложно трудоустроиться дипломированным юристам и экономистам, в другой идёт речь об интеллектуальной эмиграции.

Политическая статья *Горе от вотУма* (СБ, 24.09.04) посвящена процедуре отставки правительства Михаила Фрадкова после появления закона о монетизации льгот: попытка организации вотума недоверия правительству Михаила Фрадкова коммунистами, «родинцами» и прочими недовольными не удалась, но подписи всё равно продолжают собираться. В конце статьи задаётся риторический вопрос: «Интересно, зачем?». Данный заголовок демонстрирует сочетание традиционного способа трансформации – субституции (*ума* → *вотУМА*) и графического – капитализации (выделение части слова заглавными буквами). В результате такой специфической замены появляется графодериват *вотУма*, а сам заголовок можно назвать литературным фразеографодериватом.

Заголовок к письму читателя *Всё наше горе – от ума?*.. (СБ, 02.10.02) демонстрирует сложную трансформацию синтаксической конструкции базового выражения (изменение интенциональности выражения, расширение за счёт слов *всё наше*, вставка тире), в результате которой назывное предложение преобразуется в эллиптическое двусоставное. Тема, которую поднимает читатель, была весьма актуальна в то время: введённая 10-балльная система оценок требовала от Министерства образования обеспечения условий для её реализации, что позволило бы создать детям условия для учёбы.

В «Большом словаре крылатых слов русского языка» [1, 125] литературное выражение «*Горе от ума*» имеет помету «книжное» и получает следующее значение: «ум часто приносит человеку несчастье; глупым, неталантливым живётся лучше и спокойней, чем умным и способным». На наш взгляд, различные синтаксические преобразования и лексико-графические замены актуализируют значение «ум часто приносит человеку несчастье»: ум часто вызывает неудовлетворённость чем-то, приводит к недоработанности в чём-либо. Стилистическая характеристика выражения может изменяться и иметь пометы «научное», «политическое», «социально-экономическое».

Слова Чацкого *Служить бы рад, прислуживаться тошно* (11 употреблений) преобразуются активнее всех других устойчивых выражений из комедии «Горе от ума» и являются базой для создания преимущественно окказиональных собственно газетных заголовков, реже – внутренних заголовков: *Служить бы рад, да без дизай-на тошно...*; *Служить бы рад, да школа не пускает*; *Служить бы рад, да неизвестно как...*; *Служить бы рад. Прислуживаться – тоже*; *Служить бы рад. В резерве...*; *Служить бы рад (2 раза)*; *Служить бы рад!*; *Служить бы рад...*; *Платить бы рад, обманываться тошно*; *Платить бы рад...*

Придумывая заголовки к различным газетным текстам, авторы по-разному изменяют синтаксическую

конструкцию литературного выражения: превращают в союзное предложение, при этом может изменяться интенциональность высказывания, происходить частичная или полная замена второй части выражения, её парцелирование или усечение; субституируют определённые компоненты.

Трансформированные слова Чацкого чаще всего выступают в функции контактноустанавливающего заголовка к статьям, заметкам, письмам читателей, ответам на письма читателей, которые посвящены службе в армии, в силовых структурах.

В письме читателя *Служить бы рад, да без дизайна тошно...* (СБ, 19.06.02) поднимается вопрос об альтернативной службе в армии. Читатель из Витебска пишет, что он выполнил бы долг перед Родиной, если бы ему дали возможность одновременно заниматься любимым делом – компьютерным дизайном. Читательница из Брестской области в письме *Служить бы рад!* (СБ, 21.07.04) делится своими мыслями о том, как служит молодым людям в Вооружённых силах Республики Беларусь, и гордится тем, что её сын «считает месяцы до того дня, когда ему придёт повестка в армию».

Ответ на письмо читателя *Служить бы рад. В резерве...* (АиФ, № 4, 2004) содержит подробное объяснение сути 8-й главы «Служба в резерве» Закона РБ «О воинской обязанности и воинской службе». В газете «Деловой вторник» – приложении к СБ – в колонке По следам слуха также приводится ответ на письмо читателя *Служить бы рад, да школа не пускает* (ДВ, 08.04.03), в котором разъясняется, как будет проходить освобождение от призыва в Российскую армию молодых педагогов.

В статье под заголовком *Служить бы рад, да неизвестно как...* (СБ, 27.07.02) начальник ГУ ГАИ МВД России признаёт, что многие сотрудники госавтоинспекции не готовы к работе в новых условиях и зачастую не знают положений нового административного кодекса.

В «Словаре языка комедии «Горе от ума» [5] отмечается, что многозначный глагол *служить* (4 значения) употребляется в произведении 14 раз, в 9 случаях – в значении «1. Работать по найму, исполнять обязанности служащего, состоять где-либо на службе». Это же значение реализуется у глагола в базовом выражении *Служить бы рад, прислуживаться тошно* [5, 479]. В других значениях «2. Исполнять воинские обязанности, быть на военной службе», «3. Быть слугой, выполнять обязанности слуги, прислуги, прислуживать», «4. Работать, трудиться во имя или на благо чего-либо» глагол *служить* в комедии встречается редко. Такие же значения (из девяти) имеет данный глагол в «Большом толковом словаре русского языка» [6].

Выше рассмотренные заголовки содержат глагол *служить*, который имеет значение, отличное от значения глагола в выражении *Служить бы рад, прислуживаться тошно* – «2. Исполнять воинские обязанности, быть на военной службе» [5, 479].

Глагол *служить* реализует данное значение в подлинном *Служить бы рад...* к фотографии, расположенной под рубрикой Мировой снимок (использованы фотографии AP и Reuters) в газете «Рэспубліка» («Р», 13.04.02). В данном случае наблюдаем сочетание трансформированного устойчивого литературного выражения и графического изображения. Польский фразеолог В. Хлебда, называя данное явление «визуальным контекстом фразеологии», утверждает: «рассматривать» ФЕ и графическое изо-

бражение в одной плоскости можно тогда, когда во фразеологизме усматриваем не только вербальное образование с такими или иными лингвальными параметрами, сколько своего рода знак, могущий употребляться и функционировать в самых различных конфигурациях со знаками других семиотических материй (в том числе визуальной) [7, 43].

На фотографии изображён маленький мальчик азиатской внешности в форме защитного цвета с автоматом, приклад которого упирается в землю. На снимке видна рука взрослого человека, помогающего удерживать ручку ребёнка около головы в характерном жесте – жесте воинской чести. Подпись под фото представляет собой выражение *Служить бы рад, прислуживаться тошно* в усечённом виде → *Служить бы рад...*, сопровождающееся изменением интенциональности высказывания (в конце повествовательной конструкции стоит многоточие). Графическое изображение объясняет структурно-семантические изменения исходной фразы и буквализирует устойчивое выражение: мальчик ещё слишком мал, чтобы исполнить воинский долг перед Родиной.

Проблема социального характера поднимается в заметке *Служить бы рад* (СБ, 06.04.04) и статье *Служить бы рад. Прислуживаться – тоже* (СБ, 29.01.05). В заметке автор рассказывает о Белорусском фонде социальной защиты бывших военнослужащих, который помогает социальной адаптации и трудоустройству военнослужащих запаса и членов их семей. В данном заголовке глагол *служить*, как и в исходном выражении, обозначает «1. Работать по найму, исполнять обязанности служащего» [5, 479].

В статье *Служить бы рад. Прислуживаться – тоже* сборник «СБ» Ольга Кисляк описывает, как она попробовала выступить в роли работодателя и прислуги. Текст статьи, на наш взгляд, расширяет семантический объём глагола *служить*: происходит совмещение значений «1. Работать по найму, исполнять обязанности служащего» и «3. Быть слугой, выполнять обязанности слуги, прислуги, прислуживать» [5, 479]. Глагол *прислуживаться* под влиянием контекста изменяет своё значение

«пытаться услугами, лестью заслужить чьё-либо расположение (обычно с корыстной целью)» [6, 989] и получает значение «исполнять обязанности прислуги» [6, 989], которое имеет многозначный глагол *прислуживать* и которое маркировано пометой «устаревшее». Однако такая стилистическая характеристика «устарела», т. к. в конце XX века существительное *прислуга* перешло из пассивного запаса лексики в активный [8, 509].

Слова Чацкого в трансформированном виде (усечение второй части предложения) могут выступать в роли внутреннего заголовка *Служить бы рад* в статье Каждый чиновник желает знать... белорусский язык (КПвБ, 25.01.02). Под данным внутренним заголовком содержится текст о том, каким должен быть государственный служащий, какие права и обязанности предоставляет ему подготовленный проект закона «О государственной службе».

В статье *Платить бы рад, обманываться тошно* (СБ, 17.01.02) (замена компонентов *служить бы* → *платить бы*; *прислуживаться* → *обманываться*) автор пишет о положении дел в сельском хозяйстве, о повышении цен как испытанном и примитивном средстве решения всех проблем в данной области. Статья *Платить бы рад...* (СБ, 19.09.02) (усечение синтаксической конструкции, интенциональность высказывания – многоточие, субституция *служить бы* → *платить бы*) про-

должает тему, ранее поднятую в других статьях данной газеты: о творчестве и предпринимательстве, о налогах на произведения искусства.

Необходимо отметить, что в начале XXI века в ЗК русскоязычных газетных текстов Беларуси глагол *служить* реализует те же значения, что и в комедии «Горе от ума». Однако, если в комедии «Горе от ума» глагол *служить* частотен в значении «1. Работать по найму, исполнять обязанности служащего, состоять где-либо на службе», то в ЗК наиболее часто (6 окказиональных заголовков) реализуется значение «2. Исполнять воинские обязанности, быть на военной службе» [5, 479].

Все трансформы (11) построены по структурно-семантической модели устойчивого выражения *Служить бы рад, прислуживаться тошно*, которое восходит к ответу Чацкого Фамусову на предложение: «Не блажи; А главное, поди-ка послужи» (действие 2, явление 2) и имеет

значение: «противопоставление истинного и бескорыстно-го служения делу – подхалимству и карьеризму» [1, 459].

Значение может изменяться или актуализироваться под влиянием контекста и в зависимости от того, в каком значении употребляется полисемант *служить* в ЗК. Всё это приводит к расширению значения. Исходное выражение приобретает новые значения и становится многозначным: 1. «Выполнять воинский долг, честно служить Родине» (если глагол *служить* реализует значение «исполнять воинские обязанности, быть на военной службе»); 2. Быть на государственной службе (значение глагола «работать по найму, исполнять обязанности служащего»); 3. Исполнять обязанности прислуги (если глагол имеет значение «быть слугой, выполнять обязанности слуги прислуги, прислуживать»). В том случае, когда компонент *служить бы* становится переменным (происходит его замена), то он показывает, что чему противопоставляется.

Литература

1. Берков, В.П. Большой словарь крылатых слов русского языка / В.П. Берков, В.М. Мокиенко, С.Г. Шулежкова – М.: Изд-во «Русские словари»: ООО «Изд-во Астрель»: ООО «Изд-во АСТ», 2000. – 624 с.
2. Крылатые слова: Энциклопедия / авт.-сост. В. Серов. – М.: Локид-Пресс, 2003. – 831 с.
3. Мелерович, А.М. Фразеологизмы в русской речи. Словарь: около 1000 единиц. – 2-е изд., стереотип. // А.М. Мелерович, В.М. Мокиенко. – М.: Русские словари, Астрель, 2001. – 856 с.
4. Мелерович, А. Интертекстовая фразеологическая деривация как проявление динамики фразеологической системы языка / А. Мелерович // Грани слова: Сб-к науч. ст. к 65-летию проф. В.Н. Мокиенко. – М.: ООО «Изд-во ЭЛПИС», 2005. – С. 118–122.
5. Грибоедов, А.С. Горе от ума: комедия в четырёх действиях и стихах / А.С. Грибоедов. Словарь языка комедии «Горе от ума» / Л.М. Баш, Н.С. Зацепина, Л.А. Илюшина, Р.С. Кимягарова. – М.: ООО «Издательство Оникс»: Мир и Образование: Издательство «Русские словари», 2007. – 592 с.
6. Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 1998. – 1536 с.
7. Хлебда, В. Неисследованные контексты фразеологии. Визуальный контекст / В. Хлебда // Славянская фразеология в ареальном, историческом и этнокультурном аспектах: Материалы Международной науч. конф. (Гомель, 23–24 ноября 2001 г.). – Гомель, 2001.
8. Толковый словарь русского языка конца XX века. Языковые изменения / под ред. Г.Н. Складневской; Российская академия наук, Институт лингвистических исследований. – СПб.: Изд-во «Фолио-Пресс», 1998. – 702 с.

К 200-летию со дня рождения Петра Павловича Ершова (1815–1869)

УДК 82.091

ИДЕАЛ И ОБРАЗ РУССКОЙ ЖИЗНИ В «КОНЬКЕ-ГОРБУНКЕ» П.П. ЕРШОВА (к 200-летию юбилею сказочника)

И.Г. Минералова
(Москва, Россия)

В статье определяются черты стиля П.П. Ершова, предьявленные в его знаменитой сказке «Конёк-Горбунук» и дающие ответ на вопрос, почему это произведение, вышедшее из народа, возвращается в народ, являясь своеобразным зеркалом для каждого и для всех в русском мире. Обращается внимание на особенности системы персонажей, парафразирование и пародирование традиционных приемов, характерных для устной народной словесности.

Может показаться, что такая постановка вопроса применительно к знаменитому произведению Петра Павловича Ершова патетична. Сказка давно и прочно вошла в круг детского чтения (издаются и переиздаются книги, прекрасно иллюстрированные, несколько мультфильмов создано во второй половине XX-го века, в 1941 году (трагическом!) в Советском Союзе был снят художественный фильм по сказке), одним словом, «Конек Горбунук» не просто литературное произведение, это явление культуры, эмблематичное для понимания загадочной русской души. Кроме того, это одно из тех редких произведений, которое является не просто художественным феноменом, но своеобразным учебником, по нему можно понять, что представляет собой русский характер, осознать, как мы и сегодня пони-

Но прочь малодушный укор!
Готова награда терпению...
На нас – благодеющий Взор!
Над нами – рука Провиденья!

(«В альбом В.А. Андронникову», 1851)

маем красоту, ум, талант, власть, – жизнь с ее приоритетами, конфликтами и гармонией.

Привлекателен и в своем роде уникален сюжет сказки, где действие открывается интригой, разрешить которую не могут старшие братья, умники, лентяи и хитрецы, но может и разрешает любопытный, авантюрный, «себе на уме», наблюдательный, умеющий держать слово... Иван-дурак, дурак, по мнению братьев-умников, дурак, с точки зрения ума практичного, недалекого, самовлюбленного.

И вот этот герой и возрастает, и «восходит» не один, а вместе с тем, чье имя-образ вынесено в название сказки. Так что в центре захватывающего сюжета, держащее неослабевающее внимание читателя пара героев: Иван дурак и Конёк-Горбунук. Оба персонажа на жи-

тейский манер и внешне могут показаться «камнем, который отвергли строители», с одной стороны, а с другой, – всем «обычным» собратьям и соплеменникам представляться уродцами. Они, таким образом, будто бы не от мира сего, и этим похожи, но они и антитетичны, по характеру они антиподы: Иван – натура увлекающаяся, неосмотрительная, даже беспечная, искатель приключений, и эта натура уравнивается рассудительностью, осмотрительностью, верностью дружбе конька-Горбунка. С другой стороны пара героев может рассматриваться как две стороны одной натуры русского человека, в котором тяга к приключениям уравнивается увлеченным трудом, внешняя беспечность – оборотная сторона ответственности и не только за себя.

Кажущаяся легкость сказа, веселого то ли песни-речитатива, то ли лукавого иносказания, не должна обманывать. Легкость всего, что дается и героям, и автору, и читателю, иллюзорна, она зашифрована в условии Ивана, соглашающегося трудиться у царя:

Только, чур, со мной не драться
И давать мне высыпаться!

Труд, говорит автор, должен быть в радость, и он в радость Ивану, фантазеру и мечтателю, не имеющему никаких «карьерных планов». Он никого не «эксплуатирует», он сам коней «холит и лелеет», и в этом отношении русского человека к труду: стыдно труд делать «демонстративным», он и трудится – то ночью, чтоб трудное было сокрыто от глаз других, а чтоб результаты радовали глаз: вспомните описание коней, у которых «челки в косы перевиты»...

Кажется капризным вкус Ивана: увидев царь-Девуцу, он вовсе не очарован ею:

Эта вовсе не красива:
И бледна-то, и тонка,
Чай, в обхват-то *три вершка*;
А ножонка-то, ножонка!
ТЬфу ты! словно у цыпленка!
Пусть полюбится кому,
Я и даром не возьму.

Как и в народных сказках, представление у Ивана о красоте вполне согласуется с представлением о ней в среде крестьянской. Но, чтобы обрести царский венец, о котором герой не помышляет, его будто бы ведет провидение, надо познать мир, постичь и глубины океана, и высоты небес (сравни представление о «должности» поэта в стихотворении А.С. Пушкина «Пророк»). Вот тогда и открывается ему подлинная красота девицы Зари – царь-Девуцы. Вот тогда и приходит осмысление читателем различных значений образа царского и царственного, власти земной и воли небесной.

Пройдя «котлы» с помощью, конечно, конька-Горбунка, преображается он сам, а не только его представление о красоте:

И такой он стал пригожий,
Что ни в сказке не сказать,
Ни пером не написать!
Вот он в платье нарядился,

Царь-девице поклонился,
Осмотрелся, подбодрясь,
С важным видом, *будто князь*.

Не случайно автор делает помощником Ивану «игрушечку конька»: это не конь каждодневной многотрудной крестьянской жизни: это конь-мечта о труде в радость и труде – почти забаве.

Напомним, что в сказке нет никаких атрибутов волшебства, характерных для волшебной сказки (авантюрной истории). «Жароптицево перо» – вообще мечта о свете ночью (может, мечта об электричестве?!). Никакой функции чудодейственной оно не несет, светит ночью и своей необычностью возбуждает зависть «начальника»; перстень Царь-Девуцы лишь для того и вводится, чтобы показать, на какие труды и подвиги способна пара героев и рыба-Кит и все ее селенья... Волшебна и никак не переоценима помощь конька-Горбунка: это **волшебство верности, преданности, соучастия**.

Мир русской природы, кажущейся другим удачливой: мир труда, радости постижения мира, бескорыстия, удивления перед чудесами мироздания. Трехчастность композиции указывает нам на важнейшие концентрические человеческие узлы для всякого человека: семья – царство-государство – мироздание. Важны и представления о «мерах» длины, например Будем внимательны к их характеристикам, сможем представить и талию Царь-Девуцы, и рост конька и длину его ушей. Особого внимания заслуживала бы словесная живопись и вообще живописность сказки, которая переводит литературную сказку в произведение, так радостно превращающееся и в фильм, и в мультфильм, то есть содержащее потенциал синтеза искусств и характеристики искусств визуальных.

И самое важное: кажется, непостижимым образом гармонично соединяется в сказке комическое (юмористическое и ироническое), лирическое (меньше всего элегическое), и эпическое, отсылающее к представлению древних славян о красоте, мире, добродетели, а если все это так, то в форму сказа-сказки Петр Ершов заключил поэтическое философское содержание, которое для всякого с детства его усвоившего, есть духовно-нравственная оборона или прививка от всякой житейской нечистоты, то, что и для ребенка, и для взрослого – залог психологического здоровья и равновесия, такой социально-психологический тренинг и для детей, и юношества, и взрослых: сказка на вырост. И сегодня эта вещь не кажется ни архаичной, ни не динамичной. Поэма, которая каждому открывает, помимо прочего, душу его самого. Эпиграфом мы не случайно взяли стихотворные строки Петра Павловича Ершова, которые наилучшим образом характеризуют и автора, и героя, и Родину большую, Россию, и Сибирь, Тобольск, Ишим, которые нелепо, кажется, назвать родиной малой. Потому так и сказалось, и в течение жизни шлифовалось это творение, что, может быть, его автор стал избранником-поэтом, душа которого созрела, чтоб выразить сибирский русский характер, который уже ограничен был живой звучащей русской речью.

Литература

1. Ершов, П.П. Конек Горбунко / П.П. Ершов; с иллюстрациями В.А. Милашевского. – М.-Л., 1964.
2. Минералова, И.Г. Детская литература / И.Г. Минералова. – М., 2006. – 176 с.
3. Савченкова, Т.П. П.П. Ершов и Д.И. Менделеев: новое в истории родственных и дружеских отношений / Т.П. Савченкова. – Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2012. – № 2. – С. 70–79.

УДК 811.161.1'367

ОДНОСОСТАВНЫЕ СКАЗУЕМО-БЕСПОДЛЕЖАЩИЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ
КАК СРЕДСТВО ПОСТРОЕНИЯ ТЕКСТА
(на материале рассказов «Княгиня» и «Припадок» А.П. Чехова)

П.Е. Ахраменко
(Мозырь, Беларусь)

В статье рассматриваются особенности функционирования односоставных предложений в рассказах А.П. Чехова.

К односоставным сказуемо-бесподлежащим предложениям относят: определенно-личные, неопределенно-личные, обобщенно-личные, безличные и инфинитивные синтаксические единицы [1, 12].

А.П. Чехов – мастер короткого рассказа. Он активно использует односоставные синтаксические конструкции, которые позволяют более емко описывать различные коммуникативные ситуации.

Определенно-личные предложения используются в соответствии с их грамматическим оформлением в качестве реплик диалога, где субъект обозначен в авторской речи и не нуждается в формальном наименовании или материально обозначается в словах автора:

– Уверяю вас, между людьми и болонками – большая разница! [3, 271]

Барышня в польском костюме с белой меховой опушкой подошла к нему и села рядом с ним.

– Угостите лафитом! – сказала соседка.

– Пойдем отсюда! – сказал он, дернув художника за рукав.

– погоди, дай кончить кадрили... [3, 233].

Неопределенно-личные предложения употребляются в том случае, если о субъекте нам известно из контекста или, возможно, говорящий знает, кто выполнил действия, но ситуация такова, что указание на субъект излишне. Говорящему же важно сообщить о самих действиях. Неопределенно-личные предложения регулярно употребляются как репликах, так и в авторских размышлениях: *Целый день готовяли для вас покои и жюли.* [3, 273]; *Когда княгиню беспокоили, не понимали, обижали и когда она не знала, что ей говорить и делать, то обыкновенно на начинала плакать* [3, 273].

Инфинитивные предложения А.П. Чехов использует в качестве различных типов придаточных предложений: *Чтобы отвлечь свою душевную боль каким-нибудь новым ощущением или другой болью, не зная, что делать, плача и дрожа, Васильев растегнул пальто и сюртук и подставил свою голую грудь сырому снегу и ветру* [3, 245].

Безличные предложения в соответствии с их семантическим наполнением используются для характеристики внутреннего душевного состояния героев, передачи тончайших оттенков мысли. Для полного словесного выражения мысли в них достаточно одного главного члена.

Следует отметить, что как текстообразующий элемент в рассказах А.П. Чехов регулярно вводит безличные предложения. «Под текстообразующей функцией единиц языка следует понимать их способность участвовать в создании текста, их способность «строить» текст, связывать воедино все его части и отдельные предложения с учетом коммуникативного намерения, цельного смысла, общего замысла – всех факторов, обуславливающих его создание или интерпретацию» [2, 125].

Особенности употребления безличных синтаксических единиц в качестве текстообразующего средства можно проследить на примере рассказа А.П. Чехова «Княгиня».

Главная героиня рассказа, Вера Гавриловна, очень любила бывать в N-ском монастыре. Здесь ее все «трогало, умиляло», начинало казаться призрачным, невесомым. Следует отметить, что безличные конструкции с глагольным и именным сказуемым со словом «казаться» в различных формах А.П. Чехов использует на протяжении всего рассказа: *Достаточно ей было побывать в покоех полчаса, как ей начинало казаться, что она робка и скромна, что и от нее пахнет кипарисом; прошлое уходило куда-то вдаль, теряло свою цену, и княгиня начинала думать, что, несмотря на свои двадцать девять лет, она очень похожа на старого архимандрита и так же как он, рождена не для богатства, не для земного величия и любви, а для жизни тихой, скрытой от мира, сумеречной, как покой...* [3, 265].

Синтаксическая безличность, отраженная в рассказе в репликах главной героини, является основой для построения рассказа в форме кольцевой композиции: сначала сладкое, кажущееся, иллюзорное восприятие действительности – затем жестокий мир реальности, переданный в словах доктора – и в конце опять возвращение к своему счастливому состоянию.

Первая часть – сладкое иллюзорное восприятие действительности – обозначается безличными предложениями со сказуемым «казалось», что позволяет выдавать главной героине желаемое за действительное: *Княгине казалось, что она приносила с собой извне точно такое же утешение, как луч или птичка. Ее приветливая, веселая улыбка, кроткий взгляд, голос, шутки, вообще вся она, маленькая, хорошо сложенная, одетая в простое черное платье, своим появлением должна была возбуждать в простых суровых людях чувство умиления и радости* [3, с.265]. Причем, форма «казалось» употребляется не только в безличных, но и в формально двусоставных предложениях: *От монастырского цветника повеяло на княгиню душистой влагой только что политой резеды, из церкви донеслось тихое пение мужских голосов, которое издали казалось очень приятным и грустным* [3, 266].

Мечтательность желания героини приводит ее к меланхолическому состоянию, которое описывается безличными предложениями со значением желательности. Это обозначается в форме безличных предложений как с составным глагольным сказуемым, так и в форме безличных предложений с составным именным сказуемым: *В темных окнах, где кротко мерцали лампадные огоньки, в тенях, в фигуре старика монаха, сидевшего на паперти около образа с кружкой, было написано столько безмятежного покоя, что княгине почему-то захотелось плакать...* [3, 266].

Безличные с именным сказуемым в форме слова категории состояния обозначают мечтательную несбыточную желательность. В составе сказуемого употребляется слово категории состояния в сослагательной форме «хорошо бы». Следует отметить, что в небольшом десятистраничном рассказе целый большой абзац текста с размышлениями и мечтаниями героини построен со сказуемым в такой форме: *Она думала о том, что хорошо бы поселиться на всю жизнь в этом монастыре, где жизнь тиха и безмятежна, как летний вечер; хорошо бы позабыть совсем о неблагодарном, распутном князе, о своем громадном состоянии, о кредиторах, которые беспокоят ее каждый день, о своих несчастьях, о горничной Даше, у которой сегодня утром было дерзкое выражение лица. Хорошо бы всю жизнь сидеть здесь на скамье и сквозь стволы берез смотреть, как внизу под горой ключьями бродит вечерний туман, как далеко-далеко над лесом черным облаком, похожим на вуаль, летят на ночлег грачи, как два послушника – один верхом на пегой лошади, другой пешком – гонят лошадей на ночное и, обрадовавшись свободе, шалят, как малые дети; их молодые голоса звонко раздаются в неподвижном воздухе, и можно разобрать каждое слово. Хорошо сидеть и прислушиваться к тишине: то ветер подует и тронет верхушки берез, то лягушка зашелестит в прошлогодней траве, то за стеною колокольные часы пробьют четверть... И только в последнем предложении абзаца, после этого текста не употребляется слово категории состояния «хорошо» – формально предложение становится инфинитивным, но это только формально. Слово категории состояния «хорошо» легко воспроизводится из предыдущего контекста и в связи с этим такие предложения следует квалифицировать как неполные безличные: Сидеть бы неподвижно, слушать и думать, думать, думать... [3, 266].*

Первая композиционная часть могла бы и завершиться безличным предложением со значением желательности, причем, в конце предложения стоит многооточие, следовательно, мечтания могли бы и продолжаться. Но им нет предела, и поэтому, чтобы поставить точку над нескончаемыми и несбыточными мечтаниями, последнее предложение первой композиционной части начинается с противительного союза «но» в двусоставном предложении: *Мимо прошла старуха с котомкой. Княгиня подумала, что хорошо бы становить эту старуху и сказать ей что-нибудь ласковое, задушевное, помочь ей... Но старуха ни разу не оглянулась и повернула за угол.* [3, 266].

Вторая часть кардинально отличается по лексической наполняемости безличных предложений от первой части. В ней наличествуют такие слова категории состояния в качестве сказуемых безличного предложения, как «страшно», «стыдно», «обидно» и подобные. Она начинается встречей княгини с доктором (Михаилом Ивановичем): имя его упоминается лишь один раз, в других случаях он именуется просто доктор. Он не просто доктор человеческого тела, а доктор человеческих душ.

У княгини прекрасное мечтательное настроение, но на ее «приветливую и кроткую улыбку» доктор «отвечает холодно и сухо», как и подобает настоящему беспристрастному доктору человеческих душ. И вот здесь впервые состояние души княгини меняется от мечтательности к непониманию и даже страху, что также выражается формой безличных единиц, отражающих ее состояние. Ей «страшно оглянуться назад: сколько перемен, несчастий разных, сколько ошибок!» [3, 267]. Но ее мысли полно-

стью направлены лишь на ее саму, она ни о чем другом и ни о ком другом не может и не хочет ни думать, ни слушать и поэтому немного смутилась лишь потому, что сама «она знала свои ошибки; все они были до такой степени интимны, что только одна она могла думать и говорить о них» [3, 268]. Другие же указывать на ее «интимные» ошибки не имеют права.

В речи доктора, обличающей в несправедном поведении и несправедливости княгиню, преобладают двусоставные предложения. Но состояния своей души он передает с помощью безличных синтаксических единиц. Он корит ее за «нелюбовь и отвращение к людям», за то что «молодых медиков, агрономов, учителей, вообще интеллигентных работников, боже мой, отрывают от дела, от честного труда и заставляют из-за куска хлеба участвовать в разных кукольных комедиях, от которых стыдно делается всякому порядочному человеку!» [3, 269].

Безличные предложения со значением слухового восприятия и со сказуемым, в котором глагольная связка употребляется постоянно с частицей «не», функционируют в качестве придаточной части цели: *У всех дверей на лестницах стоят сытые грубые и ленивые гайдуки в ливреях, чтоб не пускать в дом неприлично одетых людей; в передней стоят стулья с высокими спинками, чтоб во время балов и приемов лакеи не пачкали затылками обоев на стенах; во всех комнатах шершавые ковры, чтоб не было слышно человеческих шагов; каждого входящего обязательно предупреждают, чтобы он говорил потише и поменьше и чтоб не говорил того, что может дурно повлиять на воображение и нервы* [3, 268].

Отрицанием, в том числе с использованием безличных предложений со значением отрицания со сказуемым «нет» в нулевой форме, но которое восстанавливается из контекста, пронизана вся гневная речь доктора: *То есть я хочу сказать, что вы смотрите на всех людей наполеоновски, как на мясо для пушек. Но у Наполеона была хоть какая-нибудь идея, а у вас, кроме отвращения, ничего!* [3, 269].

Употребляются в его речи и безличные со значением необходимости, но необходимость только для других, а не для княгини: *Этак раза два в неделю, вечером, скажут тридцать пять тысяч курьеров и объявляют, что завтра княгиня, то есть вы, будет в приюте. Это значит, что завтра нужно бросать больных, одеваться и ехать на парад* [3, 270]. Отметим, что в речи доктора употребляется и устаревшая в настоящее время форма «нужно + существительное в родительном падеже»: *Вам нужно фактов? Извольте!* [3, 269].

Княгиня еще ничего не хочет понимать, ей по-прежнему лишь все представляется, кажется: *Никогда раньше с нею не говорили таким тоном. Неприятный сердитый голос доктора и его неуклюжая, заикающаяся речь производили в ее ушах и голове резкий, стучающий шум, потом же ей стало казаться, что жестикулирующий доктор бьет ее своею шляпой по голове* [3, 269].

В авторских словах используются безличные со значением восприятия возможности и отрицания наличия чего-либо: *Доктор захохотал басом и махнул рукой... Смеялся он тяжело, резко, с крепко стиснутыми зубами, как смеются недобрые люди, и по его голосу, лицу и блестящим, немножко наглым глазам можно было понять, что он глубоко презирал и княгиню, и приют, и старух. Во всем, что он так неумело и грубо рассказал, не было ничего смешного и веселого, но хохотал он с удовольствием и даже с радостью* [3, 271].

Отрицания наличия чего-либо обозначается формой глагола «не было + существительное в родительном падеже: *Не оттого, что народ у нас невежественный и неблагодарный, как вы объясняли всегда, а оттого, что во всех ваших затеях, извините меня за выражение, не было ни на один грош любви и милосердия! Было одно только желание забавляться живыми куклами и ничего другого...* [3, 271].

И даже теперь княгине лишь все еще представляется, что разговор происходит не на самом деле и что все это ей кажется, хотя она уже и предельно растеряна: *У княгини страшно билось сердце, в ушах у нее стучало, и все еще ей казалось, что доктор долбит ее своей шляпой по голове. Доктор говорил быстро, горячо и некрасиво, с заиканьем и с излишней жестикюляцией; для нее было только понятно, что с нею говорит грубый, невоспитанный, злой, неблагодарный человек, но чего он хочет от нее и о чем говорит – она не понимала* [3, 272].

После этого у главной героини наступает период душевной инфантильности, переходящей в мазохизм: *Она чувствовала себя обиженной и плакала, и ей казалось, что и деревья, и звезды, и летучие мыши жалуют ее; и часы пробили только для того, чтобы посочувствовать ей. Она плакала и думала о том, что хорошо бы ей на всю жизнь уйти в монастырь: в тихие летние вечера она гуляла бы одиноко по аллеям, обиженная, оскорбленная, не понятая людьми, и только один бог да звездное небо видели слезы страдальцы. В церкви еще продолжалась всеобщая. Княгиня остановилась и прислушалась к пению; как хорошо это пение звучало в неподвижном, темном воздухе! Как сладко под это пение плакать и страдать!* [3, 274].

Перед сном она опять занимается самобичеванием. Она представляет, как она будет разорена и ее все покинут, начнут говорить грубости, будут злословить, смеяться, а она *уйдет в монастырь, и никому ни одного слова упрека; она будет молиться за врагов своих, и тогда все поймут ее, придут к ней просить прощения, но уж будет поздно...*» [3, 274]. С этими мыслями княгиня заснула.

Третья композиционная часть пронизана опять светлыми тонами, что передается соответствующей лексической наполняемостью безличных предложений.

Когда *«она проснулась и взглянула на свои часики: было уже половина десятого», «яркая полоса света от луча шла из окна». «Рано!» – подумала княгиня и закрыла глаза* [3, 274]. Этим «рано», как нам видится, сказано через восприятие героини и то, что не нужно никуда спешить, и то, что все хорошо, как прежде, и то, что она может себе позволить еще поспать. Окончательно проснувшись *«она улыбнулась и подумала, что если бы эти люди сумели проникнуть в ее душу и понять ее, то все они были бы у ее ног...»* [3, 274]. Это так и произошло, когда ее позднее провожали: *Ее приятно удивило, что вместе с монахами у крыльца находился и доктор* [3, 275], которому княгиня улыбнулась и протянула к его губам руку.

Доктор просит у нее прощения: – ... *Простите, бога ради... я наговорил вам... глупостей. Я прошу прощения.* [3, 275], двусоставность конструкций подчеркивает субъект действия. Оказывается, это доктор во всем виноват.

И опять у княгини прекрасное настроение, ей всё в радость, она «порхает»: *Стараясь походить на птичку, княгиня порхнула в экипаж и закивала головой во все стороны. На душе у нее было весело, ясно и тепло, и сама она чувствовала, что ее улыбка необыкновенно ласкова и мягка. Она думала о том, что нет выше наслаждения, как всюду носить с собою теплоту, свет радости прощать обиды и приветливо улыбаться врагам* [5, 275].

Наступает обычное для нее, невесомое, счастливое состояние, когда ей опять лишь все кажется: *Встречные мужики кланялись ей, коляска мягко шуршала, из-под колес валили облака пыли, уносимые ветром на золотистую рознь, и княгине казалось, что ее тело качается не на подушках коляски, а на облаках, и что сама она походит на легкое, прозрачное облачко... Как я счастлива! – шептала она!* [3, 275].

Посредством употребления безличных единиц в ткани произведений передается произвольность, бессубъектность происходящего.

• Однокомпонентные конструкции используются в художественном тексте как яркое средство выразительности для более точной передачи описываемой ситуации.

С помощью безличных предложений тонко передается внутренний мир героя, душевное состояние человека.

Литература

1. Бабайцева, В.В. Односоставные предложения в современном русском языке / В.В. Бабайцева. – М., 1968.
2. Ипполитова, Т.Ю. Текст в системе обучения русскому языку в школе: учеб. пособие для студентов педвузов / Т.Ю. Ипполитова. – М., 1998.
3. Чехов, А.П. Собрание сочинений: в 8 т. / А.П. Чехов. – М., 1970. – Т. 4. Рассказы, повести, статьи и фельетоны 1887–1891 гг.

УДК 82.0

ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ АВТОРСКОГО СБОРНИКА (на примере сборника А.П. Чехова «В сумерках»)

Ю.Л. Василевская
(Тверь, Россия)

Анализ хронотопа может стать определяющим для понимания писательского замысла. Особенно это касается анализа авторского сборника, который может состоять из произведений не всегда совпадающих по тематике. Влияние хронотопа на понимание отдельных рассказов и их авторской «подборки» продемонстрировано на примере сборника А.П. Чехова «В сумерках».

Кажущаяся разнородность произведений, составляющих авторский сборник, на самом деле прикрывает несколько несущих «стержней», которые и аккумулируют смысл сборника в целом. Несомненно, хронотоп – один из таких «стержней».

Проблема пространственно-временной организации чеховской прозы затрагивалась многими исследовате-

лями (И.Н. Сухих [1], А.П. Чудаков [2], А.В. Кубасов [3], А.Ф. Крошкин [4], А. Шехватова [5] и др.). Так, исследователь И.Н. Сухих отмечает, что доминантный чеховский хронотоп строится на разомкнутости, неограниченности мира. В то время как типичные признаки традиционного хронотопа русской литературы XIX века (замкнутость, однородность) проявляются на периферии

чеховского творчества, под которой исследователь имеет в виду его ранние рассказы, в том числе вошедшие в сборник «В сумерках». А. Шехватова указывает на важность мотива окна в организации пространства в таких рассказах, как «Беспокойный гость», «Пустой случай» и «На пути», но не анализирует сборник в целом.

Проблеме организации пространства и времени в прозе А.П. Чехова посвящена третья глава монографии А.В. Кубасова. Среди наиболее часто используемых писателем хронотопов он выделяет хронотопы дороги, дома и сада. При этом образ дома, по его мнению, предстаёт здесь в двух вариантах – чужой дом и отчий дом. Для этого вида хронотопа характерно бытовое циклическое время, которое по природе своей бессмысленно, механистично в отличие от природного циклического времени, которое несёт в себе изменения. Всё это в целом: замкнутость и ограниченность пространства и бесконечность времени – создают впечатление вечного бега по кругу. Особое внимание обращается на такое время года, как весна, которая в прозе А.П. Чехова изображается как переходное, пограничное время. Однако монография Кубасова не содержит анализа отдельных авторских циклов.

Исследователями творчества А.П. Чехова не раз затрагивалась проблема пространственно-временной организации сборника «В сумерках», однако этот вопрос требует более цельного, всестороннего исследования.

В сборнике были задействованы три основные схемы пространственной организации: 1) дорога, 2) замкнутое пространство, 3) совмещение первого и второго вариантов.

Хронотоп дороги присутствует в таких рассказах, как «Мечты», «Недоброе дело», «Верочка», «На пути», «Несчастье», «Агафья», «Враги», «Святою ночью». При этом дорога здесь – это не просто перемещение героев из одной точки в другую. Она всегда связана с кризисом в жизни героев и переосмыслением (или попыткой переосмысления) своего жизненного пути. Поэтому дорога в отдельных случаях имеет некий пункт, маркирующий кратковременную остановку, паузу. Например, в рассказе «Верочка» герои ненадолго останавливаются на мосту перед тем, как навсегда проститься. Огнён, только теперь узнавший, что Вера любит его, оглядывается на всю прожитую им жизнь, пытается понять, почему он не может разделить это чувство: *«Ему хотелось найти причину своей странной холодности. Что она лежала не вне, а в нём самом, для него было ясно. Искренно сознался он перед собой, что это не рассудочная холодность, которую так часто хвастают умные люди, не холодность себялюбивого глупца, а просто бессилие души, неспособность воспринимать глубоко красоту, ранняя старость, приобретённая путём воспитания, беспорядочной борьбы из-за куска хлеба, номерной семейной жизни»*. [6, 90]

В рассказе «На пути» такой остановкой становится комната в трактире, которую сам хозяин называл «проезжающей». В рассказе «Агафья» – это брод и поле, которые надо пересечь героине перед тем, как муж учинит над ней, неверной женой, расправу: *«Агафья стояла немного, ещё раз оглянулась, точно ожидая от нас помощи, и пошла. Никогда я ещё не видал такой походки ни у пьяных, ни у трезвых. Агафью будто корчило от взгляда мужа. Она шла то зигзагами, то топталась на одном месте, подгибая колени и разводя руками, то пятилась назад. Пройдя шагов сто, она оглянулась ещё раз и села»*. [6, 184] В рассказе «Святою но-

чью» своеобразной остановкой становится путешествие на пароме.

Если действие происходит в помещении, оно всегда имеет более или менее ясно выраженные черты «футляра» («Пустой случай», «Дома», «Ведьма», «В суде», «Беспокойный гость», «Панихида», «Событие», «Кошмар»). Часто оно отмечено такой характеристикой, как «сумеречность» (дом Надежды Львовны из рассказа «Пустой случай», казённый дом в рассказе «В суде», церковь в рассказе «Кошмар» и др.).

Главный герой рассказа «Пустой случай» отправляется к Надежде Львовне Кандуриной, чтобы попросить разрешения поохотиться в её лесу. Его внимание сразу же привлекает дом, который *«представлял из себя нечто тяжёлое, безвкусное, похожее фасадом на театр. Он неуклюже высился из массы зелени и резал глаза, как большой бульжник, брошенный на бархатистую траву»*. [6, 27] Внутри самого дома *«пахло чем-то давно прошедшим, что когда-то жило и умерло, оставив в комнатах свою душу»* [6, 28]. Мотив пойманной души возникает и далее: *«Помнятся мне ярко-жёлтые, блестящие полы, люстры, окутанные в марлю, узкие, полосатые ковры, которые тянулись не прямо от двери до двери, как обыкновенно, а вдоль стен, так что мне, не рискуяшему касаться своими грубыми, болотными сапогами яркого пола, в каждой комнате приходилось описывать четырёхугольник. В гостиной, где оставил меня лакей, стояла окутанная сумерками старинная дедовская мебель в белых чехлах. Глядела она сурово, по-стариковски, и, словно из уважения к её покою, не слышно было ни одного звука. Даже часы молчали... Княжна Тараканова, казалось, уснула в золотой раме, а вода и крысы замерли по воле волшебства»*. [6, 28]

В гостиной неслучайно висит именно картина К.Д. Флавицкого «Княжна Тараканова», изображавшая эту известную политическую авантюристку в каземате Петропавловской крепости во время наводнения, когда вода хлынула в её камеру через окно. Надежда Львовна тоже является узницей, подобно княжне. Она кажется *«жизнью одинокой, замурованной в четырёх стенах, с её комнатными сумерками и тяжёлым запахом гниющей мебели»* [6, 30–31]. Интересна и такая деталь, что герой вынужден был в каждой комнате *«описывать четырёхугольник»*. Это становится символическим вариантом картинной рамы, т.е. одной из «футлярных» черт.

«Дом» в сборнике предстаёт в двух основных ипостасях: «тюрьма» («Пустой случай», «Ведьма», «В суде») или «убежище» («Дома», «Беспокойный гость», «Панихида», «Событие», «Кошмар»). При этом убежище во всех случаях оказывается ложным, мнимым. Например, в рассказе «Событие» дети, абсолютно уверенные в том, что котяткам в их доме ничего не грозит и что взрослые – на их стороне, в финале жестоко в этом разочаровываются. То, что для детей – трагедия, для взрослых – забавное происшествие.

Церковь, которая должна быть оплотом надежды для людей, в рассказе «Кошмар» превращается в серый «призрак». То, что вначале главный герой, Кунин, принимает за трогательные признаки смирения и простоты, оказывается беспросветной бедностью. Например, его удивило, что в церкви были только дети и старики, но потом он понял, что принял молодых за старых.

Для помещения с признаками «футляра» также характерна ситуация кризиса, воплощённая в двух основ-

ных вариантах её развития: 1) осознание того, что это «тюрьма», 2) осознание множественности убежища.

В сборнике представлен и третий вариант хронотопа – совмещение хронотопа дороги и замкнутого пространства («Мечты», «Недоброе дело», «Святою ночью»).

В первом из названных рассказов описывается, как двое сотских конвоируют в город бродягу. Стоит густой туман, не позволяющий видеть дальше небольшого участка дороги: *«Впереди их сажен пять грязной чёрно-бурой дороги, позади столько же, а дальше, куда ни взглянешь, непроглядная стена белого тумана. Они идут, идут, но земля всё та же, стена не ближе, и клочок остаётся клочком»*. [6, 6] Во втором действии происходит на кладбище туманной мартовской ночью. Темно настолько, что идти можно только ощупью. Прохожий, назвавшись странником, просит сторожа проводить его через кладбище на дорогу, но на деле оказывается помощником грабителей. В третьем описывается пасхальный праздник на берегу Голтвы: *«У самой воды, громадными кострами пылали смоляные бочки.<...> Горящие бочки освещали свой собственный дым и длинные человеческие тени, мелькавшие около огня, но далее в стороны и позади них, откуда несся бархатный звон, была всё та же беспросветная, чёрная мгла»*. [6, 228] Главный герой, переправляясь на другой берег, знакомится с паромщиком, послушником Иеронимом, который рассказывает ему о своём друге, иеродьяконе Николае, скончавшемся как раз в этот день.

Совмещение хронотопа дороги и замкнутого пространства в трёх названных рассказах получает разное освещение. В рассказах «Мечты» и «Недоброе дело» за счёт пространственной организации подчёркивается, что выхода нет, надежды нет. При этом здесь, как и в других рассказах этого сборника, возникает мотив ложного проводника, проводника-обманщика (см. также рассказы «Верочка», «На пути», «Враги»). В рассказе «Мечты» на роль такого проводника претендует бродяга, вдохновенно рассказывавший конвойным о своём путешествии по Сибири, где *«приволья больше и люди богаче живут»* [6, 13]. Его рассказ производит на них большое впечатление: *«Сотские рисуют себе картины вольной жизни, какую они никогда не жили; смутно ли припоминают они образы давно слышанного, или же представления о вольной жизни достались им в наследство вместе с плотью и кровью от далёких вольных предков, бог знает!»* [6, 15] Но эти мечты грубо прерывает «вердикт» одного из них: *«Так-то оно так, всё оно хорошо, только, брат, не доберёшься ты до привольных местов. Где тебе? Вёрст триста пройдёшь и богу душу отдашь. Вишь, ты какой дохлый!»* [6, 15] В рассказе «Недоброе дело» проводником-обманщиком становится разбойник, прикинувшийся странником и отвлекавший внимание сторожа, пока его сообщники грабили церковь.

Рассказ «Святою ночью» недаром завершает сборник. В нём ситуация, в прочих рассказах изображавшаяся в основном в тёмных, мрачных тонах, предстаёт в совсем ином свете. Пасхальная ночь становится для главного героя не просто праздником, а воплощением жизни, молодости, красоты. *«Какая беспокойная ночь! Как хорошо!»* – восклицает он [6, 236]. И даже рассказ об умершем иеродьяконе Николае, у которого был дар писать акафисты, становится для него органичным продолжением окутанной поэтическим сумраком пасхальной ночи, а послушник Иероним – проводником в этот мир.

По времени рассказы сборника охватывают все сезоны – зиму, весну, лето и осень. При этом действие примерно в половине из них происходит в светлое время суток, другой – в тёмное. Осень в сборнике изображается как время угасания, сумрака, обманутых надежд («Враги», «Мечты», «В суде»). Схожей семантикой обладает и летний месяц август («Пустой случай», «Верочка»). Весна – время, получившее в сборнике двойное освещение. С одной стороны, это расцвет, жажда жизни и любви, радость жизни («Святою ночью», «Агафья»), с другой – сумерки, в которые погружена человеческая душа («Недоброе дело», «Несчастье», «На пути»).

Рассказы «Святою ночью» и «На пути» представляют собой своеобразную пару двойников-антиподов. В обоих действии приурочено к празднику Пасхи, но если в первом светлый его характер подчёркивается весенним расцветом, то во втором разговор на постоялом дворе происходит под шум снежной бури.

Несмотря на то, что в рассказах, как правило, указано время суток, оно часто сводится к некоему «среднему» состоянию сумеречности. Даже там, где действие происходит днём, оно перенесено в какое-либо замкнутое пространство, обладающее данной характеристикой («В суде», «Панихида», «Пустой случай», «Событие», «Кошмар», «Мечты»).

Подводя итог, можно сказать, что пространственно-временная организация сборника А.П. Чехова «В сумерках» представляет собой единую проработанную систему. Пространство в рассказах – это пространство замкнутое. А хронотоп дороги в некоторых из них стремится к тому, чтобы либо превратиться в подобное пространство («Мечты»), либо застыть в «пороговой» ситуации («Верочка», «На пути»). Время неизменно смещается в сторону «сумерек», переходного состояния между днём и ночью, т. е. опять некоего «порога».

Литература

1. Сухих, И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова / И.Н. Сухих. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1987. – 180 с.
2. Чудаков, А.П. Поэтика Чехова / А.П. Чудаков. – М.: Наука, 1971. – 291 с.
3. Кубасов, А.В. Рассказы Чехова: Поэтика жанра / А.В. Кубасов. – Свердловск, 1990. – 73 с.
4. Крошкин, А.Ф. Своеобразие чеховского сборника «В сумерках» / А.Ф. Крошкин // Творческий метод А.П. Чехова: Межвузов. сборник науч. трудов. – Ростов н/Д, 1983. – С. 56–67.
5. Шехватова, А. «Окно» на грани двух миров: Об одном мотиве чеховской прозы / А. Шехватова // Молодые исследователи Чехова: Материалы междунар. конф. – М.: МГУ, 1998. – С. 160–164.
6. Чехов, А.П. В сумерках: Очерки и рассказы / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1986. – 273 с.

ФИЛОСОФСКИЕ ИСТОЧНИКИ И КОНЦЕПТЫ КАК ОСНОВА АНАЛИЗА ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «СТЕПЬ»

С.Ю. Николаева
(Тверь, Россия)

Художественная концепция повести Чехова «Степь» впервые обуславливается философским контекстом, соотносится с литературными и философскими источниками различных эпох, от древности до начала XX века. Анализируются типологические и генетические связи повести Чехова с сочинениями Гоголя, В. Соловьева, Мережковского.

Исследование проводится при финансовой поддержке РГНФ и Правительства Тверской области (проект № 14-14-69005 «Проблема литературных связей А.П. Чехова: повесть «Степь» в историко-литературном процессе. Монографическое исследование»)

Концепция сложности, многообразия и единства мира, в котором живет человек, воплощенная в повести А.П. Чехова «Степь» (1888), была рассчитана на читателей, «сильно искусившихся на грамоте». По словам Чехова, в этом произведении он раскрыл дорогие сердцу образы и картины, решившись «выступить оригинально» [15, 178].

Анализ «Степи» для литературоведов и критиков всегда был задачей провокационной. Велико искушение заявить, что в чеховской повести есть не просто пейзаж, а нечто большее. Тогда что именно? Н.Е. Разумова, например, критикуя самых тонких исследователей «Степи» М. Громова и Р. Джексона за то, что они «сводят содержание повести к национально-исторической проблематике» и тем самым следуют канонам «советского литературоведения», обещает «взглянуть на «Степь» в другом аспекте, связанном с движением философских представлений Чехова и предполагающем более широкий масштаб осмысленной сюжета» [10]. Но итоговый вывод исследовательницы скромнее: «...повесть пронизана духом поиска истины, смысла жизни человека в этом необъятном и непостижимом мире» [10].

Очевидно, что для адекватного прочтения философского смысла повести необходимо прежде всего раскрыть и прокомментировать круг источников, на которые опирается Чехов в процессе своей работы, изучить тот философский контекст, в котором формировался замысел «Степи».

Прежде всего стоит напомнить, что в чеховской повести имеется одна загадочная фраза подчеркнуто философского содержания. В разговоре с Егорушкой о пользе книжного учения о. Христофор говорит, как бы вспоминая «кое-что из философии и риторики»: «Что такое существо? Существо есть вещь самобытна, не требуя иного ко своему исполнению» [16, 21]. Из какого источника взята эта фраза? Восходит ли она вообще к какому-либо конкретному источнику? Томская исследовательница считает это определение «подчеркнуто безличным, лишённым субъективности, «ничьим», по ее мнению, оно «резко выделяется своей неуклюжей архаичностью и безжизненностью» [10].

На самом деле известно, что о. Христофор «знает» это определение по книге Петра Могилы «Собрание краткия науки об артикулах веры» (1649): «Что есть существо? Существо есть вещь самобытна, не требуя иного ко своему составлению» [6, 5 об.]. Чехов реалистичен в построении образа о. Христофора когда-то готовился стать «лучнейшим мужем», «светильником церкви», хотел «в Киев ехать, науки продолжать»; в беседе о пользе книжного учения он ссылается на Нестора-летописца, апостола Павла, перво-святителя Василия Великого и, наконец, на самого Петра Могилу – основателя Киевской духовной академии, слушателем которой отец Христофор так и не стал. Однако Чехов не просто цитирует, он как бы восстанавливает историко-культурный контекст, в котором «жила» цитата. Дело в том, что фрагмент о «существо», включенный в сочинение киевского митрополита, тоже с чего-то «списан» или пере-

веден. И действительно, первоисточником цитаты о «существо» является «Изборник Святослава» 1073 г. В состав этого памятника входит трактат Георгия Хировоска «О образех», т. е. элементах аристотелевской риторики, а также философский трактат Феодора Раифийского о категориях аристотелевской диалектики. В частности, там имеется определение сущего (субстанции, сущности), к которому восходит текст Петра Могилы: «Сущее есть вещь о себе состоящая, не требуя иного на бытие» [3, 223].

По-видимому, и этот источник был известен Чехову. В 1880 г. он был напечатан фотолитографическим способом в Обществе любителей древней письменности, а в 1882–1884 гг. было начато его издание Обществом истории и древностей российских при Московском университете. Впервые отрывки из философского сочинения Феодора Раифийского по «Изборнику» 1073 г. опубликовал Ф.И. Булаев в 1861 г. [1, 274].

Философская традиция, утвержденная на русской почве составителем «Изборника Святослава», была очень влиятельной. Например, близкий к приводившимся выше вариантам цитаты о «существо» текст имеется в одном из «Азбуквников» Соловецкой библиотеки: «Что есть существо? – Вещь самодельна, никогоже иного требуя на свое составление» [4, 188].

Своеобразие источников цитаты о «существо» находится в полном соответствии со спецификой образа о. Христофора в целом. Среди книг, прочитанных Чеховым в период работы над «Врачебным делом», была «Краткая церковная российская история» митрополита Платона [8, 80–81], предисловие к которой стало автохарактеристикой церковного иерарха и основой характеристики чеховского персонажа. Замечательно, что Платон отстаивал в своем предисловии принцип исторической объективности, понятный и близкий Чехову, писал об «истине и беспристрастии» [9, VIII–X]. На этих страницах неожиданно возник яркий образ русского священника, «от младых лет» чувствующего склонность к чтению исторических книг. И когда мы обращаемся к последним словам Платона: «...не остается мне более, как желать и молить Бога, чтоб сия издаваемая мною история послужила к пользе и наставлению юношества... дабы они, подражая древним духовным святым мужам, не столь, по Апостолу, в научения странна и различна прилагалися, сколь добродетелью и благодатию утверждали бы сердца свои» [9, X], – то становится очевидным, что некоторые черты митрополита Чехов воскресил в образе о. Христофора, в таких, например, его речах: «С самого раннего возраста Бог вложил в меня смысл и понятие»; «Ты только учишь да благодати набираться, а уж Бог укажет, кем тебе быть... Апостол Павел говорит: на учения странна и различна не прилагайтесь... Надо воспринимать только то, что Бог благословил... Со святыми соображайся...» [16, 20, 98].

Напрашивается вывод о том, что понятие «существо» воспринималось Чеховым в религиозно-философском

ключе. И влияние на него оказали в данном случае как старинные книги, так и современные мыслители, в частности Н.В. Гоголь, автор «Выбранных мест из переписки с друзьями», и В.С. Соловьев, философ и поэт, во времена чеховской юности печатавший в русской периодике свои первые труды: «Вера, разум и опыт» (1877, «Гражданин»); «Духовные основы жизни» (1882–1884); «Три речи в память Достоевского» (1881–1883, «Новое время», «Русь»). Философские концепты, которыми оперировали Гоголь и В. Соловьев, оказались актуальными для Чехова.

Связь с традицией Гоголя проявилась в характеристике такого персонажа «Степи», как о. Христофор («Христоносец»). В мифологии он покровитель путников, моряков, врачебного искусства; он переносит мальчика, оказавшегося Христом, через реку, помогает ему преодолеть огромные пространства и подстерегающие его опасности. Чеховский Христофор переправляет Егорушку через «степь ... протяженно-сложенную» [16, 94] в будущую жизнь и вместе с тем указывает ему путь жизни истинной: «Учись и благодати набирайся» [16, 98]. Науку и веру Христофор ставит рядом, не противопоставляет их друг другу, а связывает их друг с другом в одно целое. Чехов создает образ на основе произведений, «указывающих духовный путь русскому народу» [11, 87].

Данная концепция находит соответствие в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголя, также размышлявшего над проблемой соотношения веры и знания: «Ум не есть высшая в нас способность. <...> Отвлеченными чтеньями, размышленьями и беспрепятственными слушаньями всех курсов наук его заставишь только слишком немного уйти вперед. <...>. Разум есть несравненно высшая способность, но она приобретается не иначе, как победой над страстями. <...>. Но и разум не дает полной возможности человеку стремиться вперед. Есть высшая еще способность; имя ей – мудрость, и ее может дать нам один Христос. Она <...> есть дело высшей благодати небесной» [2, 254–255]. Поучения о. Христофора, обращенные к Егорушке, созданы по канве рассуждений Гоголя и приведены в соответствие с характером героя. О. Христофор показан с явной симпатией и юмором. Комические элементы в его облике обусловлены авторским пониманием наивности этих поучений: осознавая нравственную правоту и высоту Гоголя, вкладывая множество сочувственных нот в ткань образа о. Христофора, Чехов прекрасно понимал: самое трудное – воплотить в жизнь те наставления, которые получил Егорушка.

В гоголевской книге «Выбранные места из переписки с друзьями» «существо» как философское понятие появляется в двух контекстах, одинаково актуальных для Чехова в конце 1880-х гг.

Первый контекст – это значение христианства в жизни современного человека, вопросы православного вероучения. По утверждению Гоголя, в православной (восточной) церкви есть «простор не только душе и сердцу человека, но и разуму, во всех его верховных силах, в ней дорога и путь, как устремить все в человеке в один согласный гимн верховному существу» [2, 276]. «Верховное существо» – Бог, и именно определение Бога дает в своей речи о. Христофор. Это определение своей стилистикой вполне соответствует позиции Чехова, считавшего вопросы веры глубоко внутренним, интимным делом каждого человека.

Второй контекст – это вопрос о происхождении и назначении искусства. Идеалом поэта в глазах Гоголя был Пушкин, который сумел показать, «что такое в су-

ществе своем поэт, это чуткое создание, на все откликающееся в мире и себе одному не имеющее отклика», «показать в себе это независимое существо, это звонкое эхо» [2, 381–382].

Как известно, именно в период работы над «Степью» у Чехова сложилось его творческое кредо: объективность и независимость от партий данной минуты и злобы дня. «Самобытное существо» в «Степи» – это и сам автор, творчество которого возникает вовсе не «из ничего», как считали критики (Л. Шестов), а из глубин национальной русской самобытности.

Интересно, что Гоголь в своей книге перечислил такие же претензии критиков к Пушкину, с которыми столкнулся Чехов после публикации «Степи». О содержательности пушкинского творчества спорили так же, как и о «безыдейном» творчестве Чехова: «Зачем, к чему была его поэзия? Какое новое направление мысленному миру дал Пушкин? <...> Зачем он дан был миру и что доказал собою? Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше, – что такое поэт, взятый не под влиянием какого-нибудь времени или обстоятельств <...> но в независимости от всего» [2, 382]. В этих тезисах Гоголя Чехов не мог не найти для себя поддержку.

В эпоху Чехова близкие формулировки использовал также Владимир Соловьев. Проблематика и топика его сочинений перекликается с гоголевской и чеховской. Это обусловлено типологическими пересечениями, а также, возможно, и генетическими связями, сознательной ориентацией Чехова на известного молодого московского философа.

В работе «Вера, разум и опыт» (1877) молодой В. Соловьев защищал «определенные основания для нормального единства или синтеза веры, разума и опыта, откуда само собою должен следовать синтез религии, философии и положительной науки» [12] – близкая Чехову мысль. В книге В. Соловьева «Духовные основы жизни» (1882–1884) внимание Чехова не могли не привлечь размышления философа «о природе, о смерти, о грехе, о законе и благодати». Некоторые высказывания Соловьева, например: «Два близкие между собою желания, как два невидимые крыла, поднимают душу человеческую над остальной природой: желание бессмертия и желание правды, или нравственного совершенства» [13] – перекликаются с повествованием в «Степи», с автокомментарием Чехова к своей повести (письма к Д.В. Григоровичу).

Наиболее значим тот факт, что фраза о «существо», произнесенная о. Христофором, получает в тексте Соловьева завершающий и объясняющий комментарий: «Это сущее Добро, т. е. существо, само по себе обладающее полнотою и источником благодати, есть Бог» [13]. Гоголь называет верховное существо «Христос», В. Соловьев – «Бог», Чехов же оставляет возможность читателю восполнить недосказанное, помогая ему с помощью художественной ономастики: Христофор – «Христоносец», он доносит до Егорушки идею Бога. А переправляя Егорушку через «степь», он выполняет миссию служения Богу.

В. Соловьев затрагивает в своих сочинениях понятие нравственной нормы: Достоевский «хорошо знал все глубины человеческого падения; он знал, что злоба и безумие составляют основу нашей извращенной природы и что если принимать это извращение за норму, то нельзя прийти ни к чему, кроме насилия и хаоса». [14, 311]. Вспомним, что Чехов считал одной из задач

художника показывать, насколько современная жизнь отклоняется от нравственной нормы.

В своих письмах-послесловиях к «Степи» Чехов обсуждал с Д.В. Григоровичем сюжет, могущий служить продолжением истории Егорушки, – сюжет о самоубийце, поступок которого можно объяснить только в рамках проблемы «человек и природа»: «Самоубийство Вашего русского юноши есть, по моему мнению, явление, Европе не знакомое, специфическое. <...> Вся энергия художника должна быть обращена на две силы: человек и природа. С одной стороны, физическая слабость, нервность, ранняя половая зрелость, страстная жажда жизни и правды, мечты о широкой, как степь, деятельности, беспокойный анализ рядом с широким полетом мысли; с другой – необъятная равнина, суровый климат, серый, суровый народ со своей тяжелой, холодной историей, татарщина, чиновничество, бедность, невежество, сырость столицы, славянская апатия...» [15, 198].

Здесь еще одна точка пересечения концепций Чехова, В. Соловьева и Достоевского. Критикуя «все свободное просвещение Европы», европейских «мистиков», «квизитистов», «пиэтистов», «гуманистов», «натуралистов», «реалистов и материалистов», которые то «отвращались от материальной природы» и видели «в Боге только зародыш человека, а в природе – только его тень», то, напротив, преклонялись перед «мертвым механизмом природы» [14, 314], Соловьев ценил Достоевского за то, что «его вера в человека была свободна от всякого одностороннего идеализма или спиритуализма: он брал человека во всей его полноте и действительности», за то, что он показал человека, ищущего веру, переживающего кризис веры: «К самоубийству приходит всякий, кто сознает всечеловеческое зло, но не верит в сверхчеловеческое Добро. Только этой верой человек мысли и совести спасается от самоубийства» [14, 313]. Именно в России поиск веры человеком может завершиться трагедией, погибелью.

Проблему «человек и природа» В. Соловьев, как и Чехов, связывает с проблемой самоубийства и решает с религиозно-философской точки зрения: «Верить в царство Божие – значит с верою в Бога соединять веру в человека и веру в природу. <...> С одной стороны, человек и природа имеют смысл только в своей связи с Божеством – ибо человек, предоставленный самому себе

и утверждающийся на своей безбожной основе, обличает свою внутреннюю неправду и доходит, как мы знаем, до убийства и самоубийства, а природа, отделенная от Духа Божия, является мертвым и бессмысленным механизмом без причины и цели, – а с другой стороны, и Бог, отделенный от человека и природы, <...> является для нас или пустым отвлечением, или всепоглощающим безразличием» [14, 313].

Чехов выстраивает концепцию своей повести и ее возможного продолжения в явном соотношении с философией В. Соловьева и, отчасти, в полемике с ней: свою литературную задачу он видит в постановке вопросов, а не в их решении. Но совершенно очевидно, что вопрос о Боге, о поисках веры современным «русским мальчиком» становится в «Степи» центральным. При этом концепты «природа (степь)», «человек», «существо (Бог)» организуют художественный мир повести.

Добавим, что использованные Чеховым мифологемы оказались востребованными в полемике русских философов начала XX века о путях русской истории. Д.С. Мережковский, хорошо знавший чеховскую «Степь» и бывший одним из ее первых критиков, иронизируя над «русской идеей» В. Соловьева и Вяч. Иванова, смеясь над тем, что в России якобы решается «вопрос мировых судеб», отрицал, что «народ наш – “христоносец” по преимуществу», что он, «подобно св. Христофору, через темный брод истории несет он на плечах своих младенца Христа». Напротив, по мнению Мережковского, «Св. Христофор не узнал Младенца Христа, которого нес на плечах. Не так же ли Россия, слепой великан, не видит, кого несет, – только изнемогает под страшной тяжестью, вот-вот упадет раздавленной? Не видит Россия, кто сидит у нее на плечах, – Младенец Христос или щенок Антихристов» [5, 8–9, 15].

Не зря Чехов не любил Мережковского. В «Степи» он вовсе не изображал множественность, относительность и равноправие разных «правд», а подтверждал абсолютный характер истинно христианской нравственности, «сущего Добра», по В. Соловьеву, и продемонстрировал, как трудно современному «русскому мальчику» вопреки всем искушениям и испытаниям остаться верным Христу, не превратившись в «щенка Антихристов».

Литература

1. Буслаев, Ф.И. Историческая хрестоматия церковно-славянского и древнерусского языков / Ф.И. Буслаев. – М.: б.и., 1861. – 880 с.
2. Гоголь, Н.В. Собрание сочинений: в 7 т. / Н.В. Гоголь; редкол.: С.И. Машинский [и др.]. – М.: Худож. лит., 1967. – Т. 6. Статьи. – 600 с.
3. Изборник Великого Князя Святослава Ярославича 1073 г. – М.: Наука, 1983. – 460 л.
4. Карпов, А. Алфавиты иностранных речей / А. Карпов. – Казань: б.и., 1877. – 346 с.
5. Мережковский, Д.С. Земля во рту / Д.С. Мережковский // Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге: История в материалах и документах. 1907–1917: в 3 т. – М.: Русский путь, 2009. – Т. 2. – С. 7–17.
6. Могила, Петр. Собрание краткие науки об артикулах веры / Петр Могила. – М.: б.и., 1649. – 86 л.
7. Николаева, С.Ю. Источник чеховской цитаты / С.Ю. Николаева // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1985. – № 5. – С. 449–450.
8. Николаева, С.Ю. Чехов и Достоевский: проблема историзма. Учебное пособие / С.Ю. Николаева. – Тверь: ТьГУ, 1990. – 85 с.
9. Платон (Левшин). Краткая церковная российская история: в 2 т. / Платон (Левшин). – СПб.: б.и., 1805. – Т. 1. – 464 с.
10. Разумова, Н.Е. «Степь» Чехова: вариант интерпретации повести / Н.Е. Разумова // Вестник Томского государственного университета. – 1998. – Т. 266, январь. – С. 134–138.
11. Редькин, В.А. Роль «Слова о Законе и Благодати» Илариона в поэме-цикле Ю.П. Кузнецова «Путь Христа» / В.А. Редькин // Вестник Тверского государственного университета. Сер. Филология. – 2010. – № 21. – Вып. 5. – С. 81–87.
12. Соловьев, В.С. Вера, разум и опыт. – Цит. по: http://krotov.info/library/18_s/solovyov/1877vera.html – Дата обращения 10.09.2014.
13. Соловьев, В.С. Духовные основы жизни. – Цит. по: http://krotov.info/library/18_s/solovyov/03_299.htm#_Toc121205340 – Дата обращения 10.09.2014.
14. Соловьев, В.С. Три речи в память Достоевского / В.С. Соловьев. Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1988. – Т. 2. – С. 290–323.
15. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1974–1983. – Т. 2. Письма 1887 – сентябрь 1888. – 584 с.
16. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1974–1983. – Т. 7. Рассказы и повести 1888–1891. – 736 с.

В.В. Люкевич
(Могилёв,
Беларусь), Ю.И.
Курило (Саратов,
Россия)

В статье исследовано, как фольклорным кодированием в «Митиной любви» и «Божьем древе» Бунин углубил свою концепцию ментальности русского народа, в её стрём спектре свойств которой всё же преобладал позитив, а не негатив, как в её интерпретации писателем в текстах повестей и рассказов 10-х гг.

Иван Алексеевич Бунин, как констатировал первый исследователь проблемы М.К. Азадовский, «в самой фольклорной традиции, в её обрядах и бытовых проявлениях... находил дикие, мрачные образы». [1, 131]. Работа о фольклорном кодировании в бунинской прозе выполнена М. Азадовским в 40-е гг. Тогда ученый мог опираться только на дореволюционную критику, где проблема фольклоризма в бунинской прозе специально не ставилась. Его видение фольклоризма прозы писателя основано на анализе только дореволюционных рассказов и повестей писателя («Сны», «Деревня», «Суходол», «Я все молчу», «Весенний вечер», «Ночной разговор» и др.). В этих повестях и рассказах 10-х гг., упоминал М.К. Азадовский, «фольклорные образы выступают... как носители тёмных и страшных предчувствий и раскрывают иррациональное, тёмное, подсознательное и в жизни отдельных лиц, и в истории народа» [1, 131]. Неверное суждение о фольклоре как символе только косности и безобразия народного бытия в бунинском наследии было обусловлено и незнанием биографии писателя (увлечённости фольклором, его собирательством), и его постоктябрьских текстов, и неадекватным прочтением текстов дооктябрьских.

Функции фольклорных кодов в «Митиной любви» сразу же после выхода её в свет (1925) отметил Ф. Степун: в повести «целая стайка мимоходом нарисованных деревенских девок» говорит «изумительно метким цеканым, хватистым, на пословицах настоящим языком» [5, 373]. Исключительное внимание Э.В. Померанцева и Г.С. Атанов, которые только в 70-е гг. XX века исследовали фольклорную составляющую всей прозы писателя, уделили рассказу «Божье древо». Основной персонаж этого рассказа для Э. Померанцевой представил интерес именно как образ сказочника [4, 142]. В «Божьем древе», по её мнению, «сказочник – натура вымышленная, собирательная, не списанная с одного лица» [4, 142]. Следовательно, тот реальный караульщик в Васильевском Яков Демидыч, о котором Бунин писал в дневнике, всего лишь один из прототипов образа караульщика-сказочника в «Божьем древе» [3, 696–697].

В образе Якова Демидыча Г. Атанов нашёл развитие того типа русского крестьянина, «который, начиная с «Кастрюка» и «Сосен» проходит через все творчество Бунина» [2, 29]. По мнению исследователя, Бунин охватил в этом типе русского крестьянина его основные ипостаси. Индивидуально неповторимые Кастрюк, Мелитон, Илья Капитонов («Сверчок»), Захар Воробьёв, и наконец, Яков Демидыч, каждый по своему, «воплощают лучшие черты национального характера» [2, 29]. Но Яков Демидыч «изображен автором под иным углом зрения, чем изображался им «добрый» крестьянин до революции» [2, 29]. Богатейшая фольклорная состав-

ляющая духовности персонажа содержит ферменты социальной активности, что явно, по мнению Г. Атанова, ограничивало бунинского героя от крестьянина каратаевского типа [2, 30].

Ф. Степун, Э. Померанцева, Г. Атанов преодолели одностороннюю концепцию М. Азадовского, реабилитировали славное имя пристрастного знатока народной словесности, отточившего на её оселке свое проникновение в глубины национального менталитета. Бунин, как частично заметили исследователи, многоаспектно задействовал в своей прозе концептуальные и стилистические возможности фольклора, уточнял, корректировал свои познания русского национального характера, основанные прежде всего на эмпирических наблюдениях. Но нынешняя социокультурная ситуация и современный уровень буниноведения предоставляют возможности для более конструктивного осмысления функций фольклорных кодов в упомянутых бунинских текстах.

В повести «Митина любовь» фольклорные коды вкраплены в реплики деревенских девушек, работавших в барском саду. Фразу из народной лирической песни, которую «сильным и приятным голосом» пропела Глаша, «девка рослая, мужественная и всегда серьезная» («Уж ты, сад, ты, мой сад, для кого ж ты цветешь?»), можно отнести и к личной судьбе расцветшей девушки и к хозяйскому саду – кому они достанутся? Сад расцветший выступает и как аллегория иллюзорности счастья героя, соотносённая с романом его и Кати, в счастливой развязке которого герой не уверен. В аллегории скрыт и намёк на возможное сближение Мити с крестьянкой Сонькой. Виды Соньки на Митю якобы высказаны в нелестной характеристике деревенского претендента на её руку, жениха, выявленной в яркой народной поговорке: «Богат, да дурковат, в голове рано смеркается». Беспочвенность Сонькиных и Митиных надежд на возможное сближение серьёзная девка Глаша опять-таки дезавуирует поговоркой, отметававшей несуразницу скрытых намеков Соньки: «Уж несешь ты, девка, и с Дону, и с моря!»

Грозный предостерегающий намек Глаши о якобы бездумности Сонькиных фантазий снят очередной поговоркой: «Авось я не ворона, есть оборона». Защищаясь влюбленностью в барчука, Сонька позволяла себе некоторую вольность в работе. Но тщету, безнадежность своих упований на защиту барчука она тут же сняла фрагментом из известной народной песни: «Сапоги мои худые, Носки лаковые». Изношенность «песенных сапог не только сигнализирует об иллюзорности любовной фантазии крестьянской девушки, но и отбрасывает негативную тень на патетику Митино мироощущения, взлелеянного романтическим тоном фетовского стихотворения «Роза». Юность красивой девушки-крестьянки Соньки, симпатизирующей

Мите, неутолённая страсть к Кате, которую, как представляется барчуку, могла бы утолить и Сонька, окунают эмоциональный настрой персонажа в ауру фетовского стихотворения «Роза», секстины которого он воспроизводит по памяти. Они провоцируют его грезы о «необъятном, непонятном, благовонном, благодатном мире любви» [3:356]. В финале фетовской «Розы» гиперболизирована сила страсти, терзающей Митю: её «ни Киприда и ни Геба не поведали б земле». Патетика фетовских секстин снижена и нарочитой, подчёркнутой грубостью народных пословиц, устрашающей, обескураживающей, гасящей горение надежды: «так закричу, все волки в лесу завоют... горело, да потухло!» Крестьянские девушки давали персонажу шанс поучиться у них трезвым житейским мудрости, осмотрительности. Через яркие фольклорные фрагменты в немногословных репликах крестьянских девушек в повести «Митина любовь» Бунин создал новую по сравнению с прежней, выявленной в повести «Деревня» и сопутствующих ей рассказах, концепцию народа как наделённого светлым умом, способностью трезво оценить неожиданные вызовы судьбы, незаурядной фигурностью речи... В этом смысле повесть фиксировала заметный поворот Бунина к переоценке сути народной духовности, поиску в ней по преимуществу жизнеутверждающих начал.

Этот почин блестяще закреплён в рассказе «Божье древо», выполненном в своеобразном жанре дневника-мемуара. Во многих эпизодах рассказа через фольклорные фрагменты раскрыта суть мировидения героя из гущи народной среды. Мироощущение человека, стоявшего на самой низкой социальной ступени, безропотное принятие им своей доли, выявлено через пословицу: «Бог лесу и то не сравнял». О шалаше в саду, где персонаж прячется от непогоды, мудро им сказано: «Домок, как у зайца теремок». Запас фольклорных шедевров у персонажа неистощим, особенно метких прибауток о прямодушном принятии всего в жизни: «Могу курить, могу и целый год так ходить. Моя душа прямая, всё прямая, и мёд, и тот прёт». Чувство соборности, родства со всеми тоже высказано через пословицы и прибаутки – «Шо Илья, то и я, шо Евсей, то и все». Суть сбалансированного мироощущения человека, а шире народной массы обобщена в поговорке: «День меркнет ночью, а человек – печалью». Другая пословица грубоватая, но зато яркая и сочная: «Кобель, как говорится, жрёт месо, а и то живёт весело». Подчинение персонажа неумолимому диктату бытия опять-таки маркировано в поговорке: «Я, как говорится, божье древо; куды ветер, туды и она».

В немногословные реплики персонажа вкраплены удачные пословицы об отношении человека к своей кончине («Лес по дереву не тужит» – род людской не прекратится), к навязчивому хлебосольству хозяев («Спасибо, соседюшка, сладок мёд, да не по две ложки в рот»). И о том тоже, что каждому дан свой срок жизни: «Бог и колосёв не сравнял. Один дурак, а другой умный, один богатый, другой побирушка, он помер нонче, а я завтра». О неукоснительной силе обстоятельств, порой толкающих человека на безрассудные поступки безответственное отношение к своей доле, сказано в фривольной пословице: «Чем девчонка виновата, что юбочонка маловата». Свою же мужскую «доблесть» персонаж характеризовал целым каскадом пословиц: «При старости при такой не гребуют никакой»; «у чужом у краю и с рябой, как в раю»; «стар пестрец, да уха сладка». Про уход жены: «Пятки салом подмазала: ушла».

Фольклорные перлы помогают Бунину воплотить многоаспектную народную философскую парадигму мгновений человеческой судьбы и даже отдельных этапов истории государства. Большинство таких фрагментов в монологах персонажа бунинского рассказа, выявляют эту философскую парадигму как оптимистическую. Так о кончине сказано мудро: «Когда будем помирать, тогда будем горевать». Такая же мудрая сентенция-поговорка и о привычке русского человека к бытовому неустрашенности: «Авось не первая волку зима!» О периоде татарского ига на Руси, как стойкого долготерпения народа, тоже сказано в меткой поговорке: «Конь ездока любит».

Неприятие дерзости, непослушания, стремления выделиться среди других продублировано и в сюжете шутильной песенки о сове, разборчивой невесте: «А она не хоча / Да как захачоча! / Назад сторонила, / У лес завалила – / Кверху ногою, / Об пень головою... / Ах, шо ж это в лесе? / Каго это беся?» Сова-гордячка в песенке, исполненной Яковом Демидычем, оказалась в незадачливом положении. В такой же ситуации очутился и московский «обыватель» («обуватель» – в артикуляции персонажа), брезговавший всем деревенским.

В любовной песне, исполненной Яковом Демидычем, отражена его принадлежность по происхождению к сословию однодворцев. Память персонажа сохранила много песенных текстов, популярных в дворянской среде в XVIII веке: «Я не помню в оный час твоя досада»; «От несклонности твоей дух во мне метётся»; «Мне приятства ни по мём, не спасусь любовью». Изощрённость человека в стихии любви, воспеваемая в таких песнях, отражена в строфе, проартикулированной в речевой манере персонажа: «Мой стон и грусти люты / Вообрази себе / И вспомни те минуты / Как был я люб тебе».

В художественной модели национального бытия, запечатлённой в рассказе, очень значительна притча Демидыча о победе Христа в поединке с Чёртом. С Богом должны остаться те, кто спасётся, духовно просветлённые, живые души как назидательный пример для других. Души же мертвые, бездеятельные станут добычей Дьявола. Знал Яков Демидыч ярморочные песни, былины и множество сказочных сюжетов: «Про Конька-горбунька знаю, про молодого Ивана Царевича, как он на охоту ходил, свою царевну добывал, а ещё про этого Алексея Божьего человеки». Яков Демидыч великолепно в своей речевой манере пародировал стиль исполнения народных песенок ярморочными побирушками...

Суждение Г. Атанова, что «бурные годы революции и гражданской войны внесли безусловно существенные коррективы в представления Бунина о русском крестьянине» [2, 30], требует уточнения. Общеизвестно однозначно негативное отношение самого писателя к этим годам, даже дням, названным им «окаянными», следствием «великого дурмана», оплётшего ментальность народа.

Противодействие морокам окаянства и дурманов в народной духовности, изобличаемых им в прозе десятих и особенно резко в произведениях двадцатых годов, великий художник начал искать на переломе этих годов в жизнеутверждающих основах национальной духовности. Из ментальности Якова Демидыча вычесть кротость и долготерпение никак нельзя. Они постулированы в добром десятке фольклорных перлов,

которые в их разных вариантах повторяет персонаж. Вкупе со смелостью, честностью, уверенностью в себе и свойства народной духовности, якобы негативные, по Г. Атанову, представляют у Бунина неповторимую русскую ментальность. В уста своему «весёлому мужику» Бунин вложил итоговую оценку народной ментальности – народ наш «добрый, обоюдный». Это содержательная характеристика, в ней заключены полярные качества. Их пёстрый спектр и явил миру неповторимую славянскую русскую ментальность. В.Н. Муромцева-Бунина констатировала: «Бунин любил этот рассказ и уже в глубокой старости он писал: «Яков Демидыч – деликатнейший человек, умница, натура тонкая, благородная», человек, «говорящий старинным, великолепным языком» [3, 697]. Ратуя за этот великолепный народный язык, Бунин его первоизданную стремился сохранить в обильных вкраплениях в речь персонажей из народной среды пословиц, поговорок, прибауток. По мастерству художественно целесобразного вкрапления перлов-жемчужин народной

мудрости, изящно ограненных, рассказ «Божье древо» превосходит большинство прежних бунинских текстов с фольклорными кодами.

Одной из важнейших задач обращения Бунина к фольклору явилась забота художника о сбережении колорита сочной образной народной речи. Задачу в текстах 20-х – 30-х гг. он решил двумя способами. Первый способ – рассказ «Косцы» и сказка в литературной обработке Бунина «О дураке Емеле, который вышел всех умнее», где в речи повествователя-нарратора воспроизведена стилистика фольклорного языка. Второй способ – в повести «Митина любовь» и рассказе «Божье древо», где эта функция передана персонажам из простонародной среды. Это и позволило Бунину заметно на переломе упомянутых годов углубить свою концепцию ментальности народа, представить её многоаспектно, в пёстром спектре свойств которой всё же преобладал позитив, а не негатив, как в её интерпретации писателем в текстах повестей и рассказов 10-х гг.

Литература

1. Азадовский, М.К. Фольклоризм И.А. Бунина / М.К. Азадовский // Русская литература. – 2010. – № 3. – С. 126–148. В эту позицию включены ссылки на комментарий Т.Г. Ивановой, предвещающий публикацию статьи М. Азадовского в журнале.
2. Атанов, Г.М. Проза Бунина и фольклор / Г.М. Атанов // Русская литература. – 1981. – № 3. – С. 14–31.
3. Бунин, И.А. Собрание соч. в 6-ти т. / И.А. Бунин. – М.: Худ. лит., 1987–1988. – Т. 4 – 703 с.
4. Померанцева, Э.В. Фольклор в прозе Бунина / Э.В. Померанцева // Иван Бунин: Литературное наследие. – М.: Наука, 1972. – Т. 84: в 2-х кн. – Кн. 2. – С. 139–152.
5. Степун, Ф.А. Литературные заметки: И.А. Бунин (по поводу «Митиной любви») / Ф.А. Степун // И.А. Бунин: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 365–385.

К 120-летию со дня рождения Сергея Александровича Есенина (1895–1925)

УДК 821.161.1

АВТОПОРТРЕТ В ЛИРИКЕ С.А. ЕСЕНИНА

С.Н. Колосова
(Москва, Россия)

Аннотация: В данной статье рассматривается своеобразие портрета в лирике С.А. Есенина. Характерной чертой творчества поэта является отражение динамики лирического чувства героя, который не только максимально близок автору, но часто приобретает конкретные узнаваемые черты внешности. Это позволяет говорить об актуальности автопортрета в лирике С.А. Есенина.

О поэтике С.А. Есенина сказано много: и о фольклорной традиции, повлиявшей во многом на мелодику стиха и на выбор образов, и о традиции русской иконописи, отразившейся в цветовом наполнении произведений [1]. Не вызывает сомнений, что лирика С.А. Есенина наполнена яркими образами, неожиданными живописными оборотами, в его поэзии доминирует сюжетная зарисовка, а стихотворения строятся на движении лирического чувства, что и создает особую динамику произведений.

Конечно, рассматривая поэзию С.А. Есенина, в большей степени стоит говорить о пейзажности: яркие образы, выразительная колористика, о чем писали многие есениноведы [2]. Однако и портретных зарисовок в поэзии С.А. Есенина немало, причем стремление выразить себя, свою причастность миру природы приводит к доминанте автопортретных мотивов. И исследователи отмечали «желание С. Есенина конкретизировать свой облик» [3, 32]. «Природа для Есенина не внешняя, а личная, автобиографическая тема. В ней он видит себя. Это меньше всего похоже на простую символику. Облик природы вос-

создается во всей полноте и богатстве красок, живых примет, милых сердцу подробностей. И то же время читатель все время чувствует, что **поэт говорит и о себе самом**» [4, 246] (выделено нами – К. С.). Динамика, «текучесть» образов в поэзии С.А. Есенина не оставляет места для пространственных портретных описаний, однако емкая портретная деталь, мастерски «вписанная» в общую канву стихотворного текста, не только дает конкретную ссылку на внешность автора, передает лирическое чувство героя, но и гармонично соединяет личные переживания и общепсихологические выводы в произведении.

В есениноведении неоднократно поднимался вопрос о соотношении автора и лирического героя. «Отрицая тождество личности поэта и его лирического героя, в то же время необходимо отметить, что Сергей Есенин принадлежит к тем авторам, чей лирический герой в значительной мере близок самому поэту» [5, 17] (выделено нами – С. К.). «Лирическое «я» Есенина – это всегда он сам, Сергей Есенин, с его собственными чувствами и мыслями, черточками его реальной жизни. Конечно, лирическое «я» никогда не

может во всем совпадать с бытовым «я» поэта, как поэзия, пусть самая реалистическая, не может и не должна быть во всем тождественна повседневному бытию. Но Есенин в своей лирике не создавал *отлично от себя лирического героя*» [6, 253] (выделено нами – С. К.). Мы не ставим перед собой задачу обозначить грань, отделяющую лирического героя стихотворений и автора, ведь и живописец, создающий свой автопортрет, не просто передает сходство, но переносит на полотно прежде всего *свое представление* о самом себе. Сама постановка проблемы свидетельствует о «биографизме лирики поэта» [3, 32], что во многом объясняет приоритет автопортретного изображения над портретным в поэзии С.А. Есенина. Доминанта лирического чувства героя, который часто приобретает конкретные черты внешности и максимально близок автору, позволяет говорить об актуальности автопортрета в творчестве С.А. Есенина. Для поэта автопортрет тождествен визуализации лирического переживания, переданного через конкретные черты.

Часто создавая автопортрет, поэт использует при описании внешности детали одежды, создающей тот или иной внешний стиль, декорацию, позволяющую обнажить ту или иную черту поэта или его настроения, или его переживания. Именно деталь одежды «достраивает» портрет героя, не только его внешнего изображения, но прежде всего чувственного состояния. Так, в стихотворении «*Я иду долиной. На затылке кепи...*» (1925) именно через детали одежды выстраивается и внешний облик литератора-денди, и психологический портрет русского крестьянского поэта. В данном произведении органично соединяются живописные приемы, песенные мотивы, усиленные цезурой, сюжетная зарисовка, – все это создает одновременно яркий, прописанный образ и динамику переживаний лирического героя. Автопортрет оказывается выразительно очерченным за счет пейзажного фона, контраста и антитезы, проявившихся на разных уровнях: детальном, цветовом, лексическом, сюжетном, композиционном, интонационном.

*Я иду долиной. На затылке кепи,
В лайковой перчатке смуглая рука.
Далеко сияют розовые степи,
Широко синее тихая река.*

*Я – беспечный парень. Ничего не надо.
Только б слушать песни – сердцем подпевать,
Только бы струилась легкая прохлада,
Только б не сгибалась молодая стать.
<...> К черту я снимаю свой костюм англий-
ский.*

*Что же, дайте косу, я вам покажу –
Я ли вам не свойский, я ли вам не близкий,
Памятью деревни я ль не дорожу?» [7, 224]*

Синтаксический параллелизм позволяет соотнести портрет внешний, декоративный, созданный подчеркнутыми конкретизированными деталями костюма, и портрет внутренний, выявляющий суть есенинской поэзии, близкой природе, народной жизни.

В стихотворении «*Без шапки, с лыковой котомкой*» (1916) благодаря деталям одежды обозначается автопортрет поэта в образе путника, пилигрима [8]:

*Без шапки, с лыковой котомкой,
Стирая пот свой, как елей,
Бреду дубравною сторонкой
Под тихий шелест тополей.*

*Иду, застегнутый веревкой,
Сажусь под копны на лужок.
На мне дырявая поддевка,
А поводырь мой – подонок* [7, 146].

Предметы одежды, внешнего антуража акцентированы в стихотворении, создают иной автопортрет, в котором поэт видит себя странником, а свою странническую миссию – в распространении веры в природный храм, в котором разлита вечная радость жизни: «*Пою я стих о светлом рае, / Довольный мыслью, что живу*» [7, 146]. Безусловно, в этом стихотворении, используя мотив пути, странничества, создавая образ прохожего, столь характерный для эпохи рубежа XIX–XX веков (см., например, стихотворение М.И. Цветаевой «*Идешь на меня похожий<...>*»), поэт касается проблемы понимания смысла жизни, раскрывает метафорически поданную тему творчества, философского понимания назначения поэта.

В стихотворении 1925 года «*Кто я? Что я? Только лишь мечтатель*» С. Есенин создает автопортрет через описание лирического чувства. Попытка героя определить себя в мире приводит к трагическому осознанию потери, разрушения своей сущности. Весь мир, сама жизнь лирического героя ущемляется в одном единственном определении «*мечтатель*», романтик, человек, живущий чувством. Лирический герой – «*мечтатель*», но частица «*только лишь*» подчеркивает хрупкость, зыбкость, уязвимость этого состояния героя. И следующая во второй строке портретная деталь «*синь очей утративший во мгле*» имеет отношение не столько к характеристике внешности, но прежде всего передает лирическое и вместе с тем трагическое чувство героя-мечтателя, утратившего свою сокровенную мечту.

Вспомним, что символика синего цвета во многом определяет поэтику творчества С.А. Есенина. Есениноведы последовательно отмечают, что поэт «*залил голубизной свои рязанские пейзажи*» [9, 8], соединив в цвете и природную гармонию и «*древнерусскую фресковую живопись*» [10, 130]. В семантике синего цвета «*<...> что-то нежное, несказанное, в синем цвете он видел Русь, ее просторы, поля, перелески*» [10, 131]. Конечно, синий цвет связан у С.А. Есенина и с мотивом нежности, и с образом России, и с романтической семантикой, предполагающей гармонию, мечту, счастье. Но поэтика синего цвета в поэзии С.А. Есенина связана не только с пейзажем, но и с портретом. И как раз утрата синего цвета в глазах героя символизирует его глубочайшую внутреннюю драму, потерю гармонии, мечты, становится показателем разрушения его внутреннего мира. Безусловно, в стихотворении «*Кто я? Что я? Только лишь мечтатель<...>*» мотив утраты становится основным, определяющим в понимании образа лирического героя, идеи стихотворения да и авторского мировоззрения в целом.

*Кто я? Что я? Только лишь мечтатель,
Синь очей утративший во мгле,
Эту жизнь прожил я словно кстати.
Заодно с другими на земле.*

*<...> Кто я? Что я? Только лишь мечтатель,
Синь очей утративший во мгле,
И тебя любил я только кстати,
Заодно с другими на земле* [11, 242].

Портретная деталь, данная метафорически, разворачивается. Собственно автопортрет создается двумя строками «*только лишь мечтатель, / синь очей утра-*

тивший во мгле». Основной текст стихотворения раскрывает эту метафору. Собственно портретное описание дается рамочно, как обрамление к тексту, имеющему кольцевую композицию. Портретная деталь метафорически выражает трагические переживания лирического героя. В данном тексте это утраченная «синь очей», через которую выстраивается и его внешность, и судьба.

Этот же мотив потери определяет лирический сюжет в стихотворении «*Вечером синим, вечером лунным*» (1925). Здесь синий цвет становится символом наполненной молодой жизни, но смещается с цветообозначения глаз на цветообозначение вечера. Как раз отсутствие цвета глаз в стихотворении становится значимым, т.к. символизирует разочарование в жизни, душевное опустошение. Мотив «*выцветших очей*» связан не просто с мотивом проходящей молодости, быстротекущего времени (хотя его «летучесть» отражена в стихотворении во второй строфе и однородными обстоятельством образа действия, и паузами, и многоточием), но прежде всего с тем, что мироощущения лирического героя несовместимы с понятием «*синего счастья*», молодости восприятия жизни во всех ее красках.

*Вечером синим, вечером лунным
Был я когда-то красивым и юным.*

*Неудержимо, неповторимо
Все пролетело... далече... мимо...*

*Сердце остыло, и выцвели очи...
Синее счастье! Лунные ночи!* [11, 284]

Очевидно, что стихотворение построено по принципу симметрии: прошлое – настоящее. В центре оказывается вторая строфа, в которой создается не просто образ летящего времени, но и ушедших вместе с ним безвозвратно лучших мгновений («*Все пролетело*»). «Обрамляют» вторую строфу, которая композиционно оказывается своеобразной временной чертой, отделяющей счастье, «*синее*», прошлое и бесцветное настоящее; строки, отражающие два портрета, юноши («*Был я ко-*

гда-то красивым и юным») и разочарованного в жизни человека («*Сердце остыло, и выцвели очи*»). «Замыкает» кольцевую композицию картина вневременного плана, образ вечера, символизирующий романтику молодости, гармонию. Но если в первой строфе стихотворения герой причастен этому «*вечеру синему*», то в последней строке, отделенной многоточием, становится очевидно, что в настоящем для героя «*синее счастье*» уже невозможно. Поэт показывает, что между двумя портретными зарисовками уместается одно мгновение и одновременно целая жизнь утрат, которые опустошают душу, убивают ее. И портретная зарисовка, «*выцвели очи*» (существенно, что С.А. Есенин последовательно использует устаревшую форму слова), становится кульминационным моментом стихотворения, обнажающим трагедию героя, подчеркнутую восклицаниями в последней строке. «*Синее счастье! Лунные ночи!*» [12, 116]. Так лирический автопортрет, в котором описательность сведена к минимуму, не только передает состояние героя, становится содержательным центром стихотворения, но и наполняет лирический сюжет.

Очевидно, что в лирическом творчестве С.А. Есенин активно пользуется живописными приемами, и живописное начало в его творчестве – особая тема для исследования. Для есенинской динамики в организации текстового полотна описательная фактура портрета могла стать помехой, тогда как авторская задача – воссоздать живописный калейдоскоп, подобный русскому народному узору, о котором поэт так вдохновенно писал в статье «*Ключи Марии*». В динамике есенинской поэзии портрет (а для поэтики С.А. Есенина в большей степени автопортрет) возникает не просто за счет отсылки на ту или иную портретную деталь, отражающую переживание героя, а как процесс приобретения или чаще утраты какой-либо черты, чувства, которые имеют обязательное отражение во внешности героя (как, например, «*синь очей утративший во мгле*»). В создании автопортрета для С.А. Есенина особенно важен мотив глаз (усиленный цветообозначением), передающий глубинные душевные процессы лирического героя.

Литература и примечания

1. Об этом много писали исследователи: Наумов, Е. Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха / Е. Наумов. – Л.: Лениздат, 1973. – 455 с.; Прокушев, Ю. Сергей Есенин. Образ. Стихи. Эпоха / Ю. Прокушев. – М.: Моск. рабочий, 1975. – 326 с.; Занковская, Л.В. Творчество Сергея Есенина в контексте русской литературы двадцатых годов XX века / Л.В. Занковская. – М.: Ремдер, 2002. – 215 с.; Бельская, В.И. Песенное слово: Поэтическое мастерство С. Есенина / В.И. Бельская. – М.: Просвещение, 1990. – 142 с.; Воронова, О.Е. Сергей Есенин и русская духовная культура / О.В. Воронова. – Рязань: Узорочье, 2002. – 498 с. и др.
2. Марченко, А.М. Поэтический мир Есенина / А.М. Марченко. – М.: Советский писатель, 1989. – 302 с.; Шетракова, С.Н. С.А. Есенин. Художественный образ и действительность / С.Н. Шетракова. – Рязань: Поверенный, 2004. – 126 с.; Михайлов, А. О поэтическом образе Есенина / А. Михайлов // Сергей Есенин. Проблемы творчества: сб. статей. – М.: Современник, 1978. – С. 182–192 и др.
3. Шетракова, С.Н. С.А. Есенин. Художественный образ и действительность / С.Н. Шетракова. – Рязань: Поверенный, 2004. – 126 с.
4. Паперный, З. Роцца золотая / З. Паперный // Сергей Есенин. Проблемы творчества: сб. статей. – М.: Современник, 1978. – 351 с.
5. Юдкевич, Л.Г. Лирический герой Есенина / Л.Г. Юдкевич. – Казань: Изд-во Казанского университета, 1971. – 210 с.
6. Холщевников, В.Е. «Шаганэ ты моя, Шаганэ!» Стилистико-стихотворный этюд / В.Е. Холщевников // Сергей Есенин. Проблемы творчества: сб. статей. – М.: Современник, 1978. – 351 с.
7. Есенин, С.А. Полное собрание сочинений: в 7-ми томах. – М.: Наука: Голос, 1996. – Т. IV. – 543 с.
8. Мотив странничества – отдельная тема в поэзии С.А.Есенина. См. подробно: Воронова, О.Е. Сергей Есенин и русская духовная культура / О.Е. Воронова. – Рязань: Узорочье, 2002. – С.43–63.
9. Марченко, А.М. Поэтический мир Есенина / А.М. Марченко. – М.: Советский писатель, 1989. – 302 с.
10. Прокофьев, Н. Есенин и древнерусская литература / Н. Прокофьев // Сергей Есенин. Проблемы творчества: сб. статей. – М.: Современник, 1978. – 351 с.
11. Есенин, С.А. Полное собрание сочинений: в 7-ми томах. – М.: Наука: Голос, 1995. – Т. I. – 671 с.
12. «Если раньше в поэзии Есенина светилось золото и лазурь – любимые цвета древнерусских иконописцев, подсмотренные ими у золотого солнца и синего неба<...>, то в последние годы они уступают свое место лунному свету» [Куныев, С. Завет жизненной любви / С. Куныев // Сергей Есенин. Проблемы творчества: сб. статей. – М.: Современник, 1978. – С. 116].

Е.А. Селиванова
(Черкассы, Украина)

В статье предложена методика когнитивного моделирования поэтического синтаксиса на материале творчества С. Есенина. Базовой моделью служит ментально-психонетический комплекс, позволяющий проецировать высказывания с метафорическими и образными компонентами на нелинейные позиционные схемы, интегрирующие три основных способа вербального кодирования знаний: пропозициональный; ассоциативно-метафорический и модусный.

Когнитивно-дискурсивная научная парадигма современной лингвистики, ориентированная на описание языка с учетом его когнитивных и коммуникативных особенностей, стимулирует исследователей языка к пересмотру устоявшихся взглядов на ряд языковых явлений, значительно расширяя возможности их интерпретации. Новые исследовательские принципы и методологические подходы данной парадигмы позволяют преодолеть кризис определенных отраслей языкознания и способствуют выходу их из тупика, вызванного отставанием «чистой» лингвистики как отказом от использования в ней методик и понятийного аппарата других наук.

Становление когнитивной науки дало возможность по-новому анализировать язык и языковую способность как средство доступа к мыслительным и психическим процессам в сознании человека. Е.С. Кубрякова подчеркивала: «Для лингвиста стал весьма существенным вопрос о том, что является конечной целью лингвистического анализа, а при весьма широком истолковании этих задач и целей – вопрос и о том, как и в какой форме должен проводиться сам лингвистический анализ, чтобы данные этого анализа могли интерпретироваться далее как освещающие нечто за пределами языка» [1, 12]. Когнитивно-дискурсивная парадигма предусматривает реконструкцию и моделирование структур знаний и когнитивных операций с ними, служащих базой процессов номинации и коммуникации. Тем самым данная парадигма прежде всего апеллирует к знаниям, репрезентируемым языковыми единицами, а ее дискурсивный вектор предполагает выход за пределы языковой компетенции к компетенции дискурсивной, оперирующей в том числе неязыковыми знаниями.

Современные ориентиры лингвистического анализа способствуют поиску новых подходов в разных отраслях языкознания. Одной из таких отраслей, пребывающей сегодня в состоянии стагнации, является синтаксис. Если 50–80-е гг. XX века были своего рода периодом «синтаксического взрыва», характеризующегося активизацией разработок в этой отрасли, то в конце столетия интерес к синтаксическим проблемам стал постепенно затухать, что было обусловлено, с одной стороны, выходом лингвистики за пределы предложения к тексту и дискурсу, с другой, переносом внимания от формы языковых единиц к смыслу, когнитивным структурам.

Кроме того, причиной кризисного состояния синтаксиса стала «пропасть» между таксономией структурных и позиционных схем, системой трансформаций, выявленных конструктивным и семантическим синтаксисом, и смысловым разнообразием и формальной разноплановостью высказываний в живой коммуникации и текстах. Не случайно, Ю.С. Степанов, отвечая на вопрос, каким он

представляет образ синтаксиса, сравнил его с «большим континуумом, в котором хорошо структурирована часть – сеть или решетка, которая состоит из узлов (структурных моделей предложения) и линий отношений (трансформаций), которые связывают узлы, а также в котором в то же время имеются почти непрерывные ряды синтаксических единиц, отличных вариациями в своем лексическом составе, которые заполняют пробелы между линиями решетки» [2, 7]. Как видим, традиционный синтаксис выполнил свою задачу, создав структурную модель собственного объекта.

Однако вне поля зрения и за пределами решетки схем и вариантов остался огромный массив синтаксических средств живой речи, исследование которого не может укладываться в модели и методики традиционного синтаксиса. Возможно, по этой причине З.Д. Попова статье в 1996 года отметила тот факт, что «...теория членов предложения постоянно отстает от языковой практики, в ней не хватает понятий, определений и терминов для новых пропозициональных смыслов и средств их выражения. Рассмотрение позиционных и структурных схем конкретных высказываний по отношению к их пропозициям должно привести, как нам думается, и к другим теоретическим следствиям» [3, 267].

● Как ни парадоксально, приращение потенциала когнитивной науки к текстово-дискурсивным исследованиям привело к необходимости возврата к теоретическим постулатам и практическим результатам синтаксической отрасли на новом витке лингвистических знаний. Так, проблема когнитивного моделирования речевых образований, текстов и их фрагментов потребовала обращения к списку позиционных схем, разработанных в семантическом и функциональном синтаксисе, а также к исследованиям вариативности, кореферентности компонентов пропозициональных структур, их неизосемичности, свертки, импликации, субституции и т. п. (Н.Ю. Шведова, Н.Д. Арутюнова, В.А. Белошапкина, П. Адамец, Д. Уорт, Г.А. Золотова, В.В. Богданов, Т.А. Тулина, М.А. Кормилицына, Е.Н. Ширяев и др.). Сторонники пропозиционально-фреймового подхода к моделированию структур репрезентации знаний, чрезвычайно продуктивного в концептуальном анализе, обратились к спискам синтаксем, компонентов предикатно-аргументных структур или предикатно-актантных рамок, имеющимся в распоряжении исследователей «глубинного» синтаксиса.

Несмотря на это, в современном синтаксисе одним из белых пятен остаются высказывания с метафорическими и образными компонентами, которые не укладываются в систему стандартных позиционных схем. Их моделирование усложнено из-за особой нелинейной природы порождения, эвристически творческого принципа конструирования мира

действительности и внутреннего рефлексивного опыта, из-за парадоксальности сочетания ситуаций, планов и модусов, предопределенной креативной и конструктивной способностью адресанта, складом его мышления, психики, мировоззрения, а также интенциональностью и прагматическими свойствами дискурса. Дж. Лакофф отмечал, что «ни формальный синтаксис, ни формальная семантика в современном понимании не способны адекватно анализировать экспериенциальный, образный и экологический характер мышления» [4, 50]. Именно поэтому традиционные позиционные схемы должны быть дополнены новыми нелинейными когнитивными моделями, которые имели бы высокую объяснительную способность и адекватно смогли бы описать механизмы высказываний с метафорическими компонентами и их интеграцию с буквальными компонентами информации в тексте, поскольку без такого соединения адресату было бы трудно дешифровать чужой аллюзивный мир, понять его глубинные смыслы.

Существенным препятствием для моделирования и структурирования высказываний с метафорическими компонентами также стала тенденция к абсолютизации синтактикоподобности номинативных и речепорождающих процессов, которая до недавнего времени была едва ли не канонизирована: в словообразовании – в виде концепции синтаксической природы деривации, в теории речевой деятельности – при описании внутреннего программирования речи, гипостазирующем роль синтаксиса и выдвинувшем его на роль лидера всего речевого процесса [5, 3–12], а также в генеративной грамматике, постулирующей синтаксический статус глубинных структур и их трансформаций в поверхностные структуры. При столкновении исследователей с частично образно-метафорическими высказываниями постулаты традиционного синтаксиса не срабатывали, что приводило обычно к игнорированию этого богатейшего материала или попыткам заключить его в оговоренные рамки.

К тому же сами синтаксисты для иллюстрации позиционных схем простых предложений, их кореферентности и вариативности избирали высказывания истинностной семантики, представленной преимущественно единицами в прямых значениях, а попавшие в поле зрения образно-метафорические компоненты подгонялись под структурную схему пропозиции (ср.: в высказывании *Горит костер рябины красной* в качестве субъекта выступала лексема *костер*, бытийного предиката – *горит*, хотя очевидным является иное содержание – интенсификации качества имплицитного партонима – грозди рябины, ассоциативно связанного с образом горящего костра, т. е. иной метафорически встроенной пропозиции или позиционной схемы). Безусловно, моделирование когнитивных структур, соответствующих подобным высказываниям, требует качественно иного подхода к построению позиционных схем, да и сами схемы должны, на наш взгляд, изменить свой облик. В новой парадигме таковые должны быть представлены не статическими линейными схемами, а динамическими нелинейными моделями с учетом разноплановых механизмов их интеграции в вербальной структуре предложений.

Цель нашей статьи – обосновать методику когнитивного моделирования поэтического синтаксиса,

продемонстрировав механизмы интеграции нелинейных структур знаний на материале текстов С.А. Есенина.

Предлагаемая методика когнитивного моделирования базируется на интегрирующей когнитивное пространство текста модели ментально-психонетического комплекса (далее – МПК), которая представляет сложное нелинейное взаимодействие познавательных психических функций (мышления, ощущений, чувствований, интуиции, трансценденции) с коллективным бессознательным [6], направленное на порождение вербализованной информационной структуры и ее декодирование [7], [8]. В составляющей мышления МПК ядерным является компонент диктума пропозиции, представляющий предметно-логическую информацию в прямых значениях единиц высказываний. Предикатно-аргументная структура диктума, укладываемая в позиционные схемы, коррелирует с ассоциативно-терминальной частью МПК, частично вербализованной в образно-метафорических единицах высказываний порождение которых объясняется когнитивными (сенсорными и ментальными) процессами представления одной предметной сферы в терминах другой, объясненными еще Г. Паулем и К. Бюлером и описанными в когнитивной семантике Дж. Лакоффом, М. Джонсоном, Б. Рудзка-Остин, А. Ченки и др. Компонентами МПК, опосредующими порождение и восприятие высказываний, являются также модус как эмотивно-оценочная составляющая, коррелирующая с сенсорными механизмами сознания, и концептуальный план – прагматическая установка по использованию высказываний в речи. Наложение модели МПК на высказывания с образно-метафорическим компонентом дает возможность реконструировать интеграцию позиционных схем передаваемой информации и, обосновав механизмы означивания, установить корреляцию компонентов поверхностной структуры с этими схемами посредством проекции на высказывание связей познавательных функций сознания и различных компонентов МПК.

Использование МПК как когнитивной основы поэтического текста опирается на семиотическую концепцию Ю.М. Лотмана, в частности, на положения о деавтоматизации литературного языка и о взаимодействии в художественном тексте по меньшей мере двух кодов – словесного и изобразительного [9, 77]. Словесный язык является механизмом стойкости текста, ограждающим текст от искажения и индивидуальной вариативности кодирующих устройств, изобразительный же язык упорядочивает хаотические ассоциации в сознании адресанта, повышает экспрессивность, эмотивность, выразительность сообщения, придает ему определенные эстетические, прагматические и ценностные установки.

Реконструкция информации, заложенной в поэтическом тексте, осуществляется нами путем построения нелинейных позиционных схем, амальгамирующих три главных способа вербального кодирования знаний: пропозициональный; ассоциативно-метафорический и модусный. Интеграция данных способов создает особый поэтический синтаксис, представленный на когнитивном уровне ядерной пропозициональной структурой, служащей для передачи относительно объективной информации, и вторичными пропозициями, опосредующими

формирование поэтического образа, его оценки и эмотивности. Вторичные пропозиции избираются из иных концептуальных сфер, поставляющих свои знаковые ресурсы в реципиентную зону МПК, фиксируемую в его ассоциативно-терминальной части.

Проиллюстрируем механизм работы данной модели на примере высказываний с образно-метафорическим компонентом в поэзии С.А. Есенина. Во фрагменте: *Схимник-ветер шагом осторожным мнет листву по выступам дорожным и целует на рябиновом кусту язвы красные незримому Христу* – ядерная пропозициональная структура МПК представлена элементом *ветер*, связанным с предикатом *мнет*, его объектом *листва* и имплицитным предикатом *касается*. Наряду с этим, в ней актуализирован локативный распространитель *по выступам дорожным* и объект *куст рябины* с показателем качества *красный* латентного партонима *гроздь*. Данная структура коррелирует с ассоциативно-терминальным компонентом на основе метафорической аналогии природного явления с ситуацией движения субъекта *схимник*, свернутой в предикатном знаке и его качестве *шагом осторожным*, а партитива растения (*ягоды рябины*) – с язвами Христа. Фильтром такой переинтерпретации служит связь латентного знака предиката *касаться* ядерной пропозиции и его метафорического коррелята во вторичной пропозиции *целовать*. Тем самым вместе с передачей буквальной информации на базе ее ассоциативного восприятия создается особый персонализированный поэтический образ ветра, обусловленный прагматической установкой «земной романтики», отношением С.А. Есенина к природе как к божественной врачующей душу силе.

Метафоризация компонентов высказываний служит фактором неизосемичности поверхностных и глубинных синтаксических структур: *А вьюга с ревом бешеным стучит по ставням свешенным и злится все сильнее*. В данном фрагменте на фоне персонализации, уподобляющей природное явление человеку или животному, ядерная пропозиция содержит субъект-элемент *ставни*, предикат звучания *стучит* и каузатив – *вьюга*. Поверхностная синтаксическая структура конверсивна глубинной пропозиции. Вторичная пропозициональная структура ассоциативно интегрируется с ядерной на базе эксплицитных знаков предиката *рев*, *злиться*, коррелирующих с интенсификаторами *бешеный*, *сильней* и модусом негативной оценки явления.

Метафоричность подлежащего в поэтических высказываниях нередко обуславливает его несоответствие позиции субъекта и его нулевую функцию в позиционной схеме – этот знак служит лишь изобразительно-выразительным средством, продиктованным прагматической установкой, субъектом же является иной член предложения, к примеру, определение: *Там с утра над церковными главами голубеет небесный песок; Туда, где льется по равнинам березовое молоко*. Субъект может быть представлен приложениями, употребление которых присуще идиостилю С. Есенина: *В неколебимой синеве ягненок кудрявый – месяц гуляет в голубой траве* (метафорические компоненты ассоциативно-терминальной части МПК вербализованы подлежащим, сказуемым, коррелирующим с имплицитным знаком предиката движения в ядерной пропозиции, а также обстоятельством места, соположенным с локативом ядерной пропозиции *небо*).

Нередко прагматическая установка и модус в текстовых фрагментах доминируют настолько, что создаваемый образ воспринимается как парадоксальный, хотя при наложении высказывания на модель МПК парадокс разрешается. Так, во фрагменте: *Изба-старуха челюстью порога жует пахучий мякиш тишины* – очевидны связи модуса как с ядерной пропозицией (старая изба в ситуации вечерней тишины), так и с ассоциатом *пахучий мякиш хлеба*, базирующиеся на двойной синестезии положительной оценки тишины, вкуса и запаха свежего хлеба. Вторичная пропозиция заимствована из донорской зоны *человек*, ее знаки создают образ старой избы как старухи, которая ест хлеб беззубым ртом, подобным порогу избы.

Когнитивная реконструкция поэтического синтаксиса существенно дополняет сложившееся традиционное учение синтаксиса, позволяет интерпретировать процессы индивидуального художественного творчества, выявить глубинные смыслы текстов. Использование нелинейных позиционных схем в ракурсе их множественных связей в проекции на психофункциональный континуум авторского сознания дает возможность не только проникнуть в творческую лабораторию поэта и обосновать специфику его видения и означивания мира, но и приблизиться к разрешению проблемы поэтического синтеза.

Литература

1. Кубрякова, Е.С. Язык и знание / Е.С. Кубрякова. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
2. Степанов, Ю.С. Индоевропейское предложение / Ю.С. Степанов. – М.: Наука, 1989. – 248 с.
3. Попова, З.Д. Структурная схема простого предложения и позиционная схема высказывания как разные уровни синтаксического анализа / З.Д. Попова // Словарь. Грамматика. Текст: сб. ст. / отв. ред. Ю.Н. Караулов, М.В. Ляпон. – М.: Ин-т русского языка им. В.В. Виноградова РАН, 1996. – С. 255–268.
4. Лакофф, Дж. Мышление в зеркале классификаторов / Дж. Лакофф // Новое в зарубежной лингвистике. Когнитивные аспекты языка. – М.: Прогресс, 1988. – Вып. 23. – С. 12–51.
5. Кубрякова, Е.С. Об актуальных задачах теории словообразования / Е.С. Кубрякова // Материалы Международной конференции, посвященной научному наследию М.Д. Степановой. – М.: Изд-во ИЯ РАН, 2001. – С. 3–12.
6. Юнг, К.Г. Психологические типы / К.Г. Юнг. – М.: Университетская книга, 1996. – 718 с.
7. Селиванова, Е.А. Когнитивная ономастология / Е.А. Селиванова. – К.: Фитосоцицентр, 2000. – 248 с.
8. Селиванова, О.О. Лінгвістична енциклопедія / О.О. Селиванова. – Полтава: Довкілля-К, 2010. – 844 с.
9. Лотман, Ю.М. Избранные статьи: в 3-х т. / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 2.

Л.Н. Казанцева
(Солигорск, Беларусь)

Среди писателей – фронтовых корреспондентов К. Симонов выделялся своим поистине уникальным опытом и, судя по всему, к концу войны сам понял значение и ценность этого опыта. Он не искал для себя особого положения в редакции «Красной звезды», безопасно выполнял самые разные задания, в том числе и «черновые», но получалось так, что уже в 1941 году ему довелось побывать на разных участках фронта.

Семьдесят лет, наполненных трудной, созидательной работой, отделяют нас от тех памятных дней весны 1945 года, когда Красное знамя, поднятое над рейхстагом, ознаменовало собой блистательную победу над фашизмом. И эти семьдесят лет подтвердили, насколько пророческими оказались слова К. Симонова, сказанные в 1939 году. В самом деле, это была удивительная эпоха, хотя бы уже потому, что она не похожа ни на одну другую; хотя бы уже потому, что «людям тридцатых годов» предстояли сороковые.

Гражданином этой эпохи, гражданином своего времени был и Константин Михайлович Симонов. И тридцатые, и сороковые без его имени неполны. Не будь Симонова, наше понимание времени войны, времени, предшествующей войне, было бы совсем иным – куда беднее.

Вот любопытное свидетельство непосредственно «из войны». Разговаривая с группой разведчиков, вернувшихся из вражеского тыла, К. Симонов отмечает в их рассказе невольные временные изменения, не с умыслом, а «просто по закону психологии. Начиная с рассказа людей, только что приехавших с донесением, ещё обмен рзших, ещё дрожащих от волнения, и кончая рассказами людей через сутки после их возвращения, людей уже выспавшихся, помывшихся в бане, а главное, подробно поговоривших между собой и как-то невольно усвоивших уже общую точку зрения на происшедшее». Он утверждал, что то, что недоделано и не будет сделано в самые ближайшие годы – не записано, не зафиксировано, – уходит практически безвозвратно. Можно ещё отыскать какие-то документы, ещё раз обратиться к мемуарам, письмам, но живые голоса людей из войны уже не воссоздашь.

Готовя к печати свои собственные документальные свидетельства о войне, К. Симонов выстраивал в них социальную и нравственную конвенцию войны. Сама история публикации дневников 1941–1945 годов поучительна.

Будучи военным корреспондентом, журналистом не только по должности, но и по призванию (одну из своих послевоенных книг он, общепризнанный прозаик, поэт и драматург, так и назвал – «Остаюсь журналистом»), К. Симонов прекрасно понимал важность документальной фиксации увиденного и пережитого на войне. Уже в конце войны он писал: «Что касается писателей, то, по моему мнению, сразу же, как кончится война, им нужно будет привести в порядок свои дневники. Что бы они ни писали во время войны и как бы их за это ни хвалили читатели – всё равно на первый же день после окончания войны самым существенным, что они сделали на войне, за войну, окажутся их дневники».

В 1946 году писатель опубликовал значительную и крайне драматическую часть дневниковых записей лета 1941 года под названием «Минское шоссе».

Спустя двадцать лет он публикует извлечения из дневников под заголовком «Каждый день длинный». Заглавие явно полемично к американскому фильму «Самый длинный день» – о дне высадки союзных войск в Европе в 1944 году, якобы решившим судьбу войны.

Авторская позиция, что война стоила много крови, требовала колоссальных усилий советского народа, утвердилась в двухтомном издании «Разные дни войны». Изменение заглавия характерно. Дни войны действительно разные – и по напряжению, и по самому пафосу. Устами героя повести «Мы не увидимся с тобой...» генерала Ефимова говорит: «Воевать мы научились, теперь нам нужно научиться над войной думать».

Среди писателей – фронтовых корреспондентов К. Симонов выделялся своим поистине уникальным опытом и, судя по всему, к концу войны сам понял значение и ценность этого опыта. Он не искал для себя особого положения в редакции «Красной звезды», безопасно выполнял самые разные задания, в том числе и «черновые», но получалось так, что уже в 1941 году ему довелось побывать на разных участках фронта, увидеть «изнутри» то, что не довелось увидеть более никому. К. Симонов пережил самые страшные дни июля 1941 года на самом остром вражеского удара – на Минском шоссе, а далее была осада Одессы, поход на подлодке к берегам Румынии, начало «крымской катастрофы» в сентябре, будни «тихого фронта» в Заполярье в октябре – ноябре, контрнаступление наших войск под Москвой в декабре и новый, 1942 год по дороге в Феодосию. Увиденного и пережитого за шесть месяцев иному хватило бы на всю войну. А война была для него впереди.

В своём романе «Так называемая частная жизнь» писатель создаст очень дорогой для себя образ военного корреспондента Лопатина, которому многое передаст из своего опыта. А в одной из послевоенных статей скажет: «Должность корреспондента не самая опасная должность на войне». Бывший редактор газеты «Красная звезда» Д.И. Ортенберг вспоминал:

«В последние дни сентября 1941 года Симонов, как обычно, прямо с аэродрома ввалился ко мне в кабинет. Что-то в его виде привлекло моё внимание. Я осмотрел его и спросил:

– Ты где был?

Я, конечно, знал, что он только что вернулся из 51-й армии, которая вела тяжёлые бои в Крыму, но существо моего вопроса Симонов сразу уяснил: куда, мол ещё лазил?

Он ответил:

– Был на Арабатской стрелке...

Это означало, что он ходил в атаку с ротой бойцов, поднимая под огнём необстрелянных красноармейцев. А ещё позже, в ночь на 7 ноября того же 1941 года,

находясь на Севере, Симонов вместе с моряками-разведчиками отправился на «морском охотнике» в тыл врага.

Вспоминаю нашу сталинградскую поездку. Побывав в разных воинских частях, мы с фоторепортером Виктором Тёмным пошли по своим газетным делам, а Симонова оставили в блиндаже командира батальона, приказав ему никуда не соваться. Но когда через несколько часов мы вернулись, Симонова в блиндаже не оказалось. Он всё таки пополз в траншею переднего края, в первую роту.

Я попросил командира батальона Ткаленко немедленно вызвать Симонова из роты. Когда он прибыл, я отругал его за неподчинение приказу. Симонов в оправдание показал исписанный блокнот. За ночь он написал очерк «Бой на окраине», и, прочитав его, я понял: если бы писатель не пошёл в первую роту – не было бы этого очерка.

Его поведение не было бессмысленной бравадой смельчака. Симонов не искал для себя возможности обязательно совершить подвиг. Отвага наших писателей и журналистов не была пустой удачей. Они понимали, что в столь суровое время нужно быть там, где решается судьба Отечества. И нам было безразлично, из каких материалов делается газета, – она должна дышать боем. А для этого нужно быть на линии огня и писать о том, что видишь своими глазами».

Ещё в 1941 году К. Симонов напишет в лирическом стихотворении:

Едва ль ты узнаешь, моя недотрога,
Живые и мёртвые их имена,
Тех славных ребят, с кем меня на дорогах
Суровою дружбой сводила война.

Мотив живых и мёртвых пройдёт через все книги К. Симонова о войне, постоянно звучит он и в его дневниках.

Многих волнует и поэзия К. Симонова, написанная в годы войны. «Ты помнишь, Алёша, дороги Смоленщины...», «Жди меня...», «Если дорог тебе твой дом...» сделали поэта известным каждому бойцу. По воспоминаниям, один из участников войны о последнем стихотворении сказал: «Я бы присвоил этому стихотворению звание героя Советского Союза. Оно убило гитлеровцев больше, чем самый прославленный снайпер».

Появившееся в 1941 году стихотворение «Жди меня» стало событием не только литературным, но глубоко взволновало многих лично, навсегда врезалось в память.

Это одно из самых ярких и радостных стихотворений для страшного 1941 года. И здесь же рядом – «Жди меня» – как заклинание, как неистребимая вера в высшую справедливость:

Жди меня и я вернусь
Всем смертям назло.

И в 1942 – «Если дорог тебе твой дом», тоже заклинание, характерный для фольклорных заговоров строй речи, основанный на повторении сходных синтаксических структур: «Если дорог тебе твой дом...» «Если мил тебе бедный сад...» «Если мать тебе дорога...» В ненависти к врагу – любовь к миру, к Родине, к красоте. Это тоже приметы времени. Времени, которое дошло к нам в стихах Константина Симонова.

Правду войны он писал честно и достойно. В дни отхода наших войск к Сталинграду и Кавказу летом 1942 года К.М. Симонов нашёл в себе мужество написать в стихотворении «Безмянное поле»:

Опять мы отходим, товарищ,
Опять проиграли мы бой,
Кровавое солнце позора
Заходит у нас за спиной.
Мы мёртвым глаза не
закрыли, Придётся нам
вдовам сказать, Что мы не
успели, забыли Последнюю
почесть отдать.

Но в каждом произведении писателя мы чувствуем непоколебимую веру в Победу.

Да, можно выжить в зной, в грозу, в морозы,
Да, можно голодать и холодать,

Идти на смерть... Но эти три березы

При жизни никому нельзя отдать, – пишет он в стихотворении «Родина».

Всю жизнь К.М. Симонов ощущал неразрывную связь со всеми, кто не вернулся с поля боя. Он помнил о них всегда. В 1970 году в борющемся Вьетнаме корреспондент «Правды» К.М. Симонов писал:

С чего начинается память – с
берёз? С речного песочка?

А если – с убийства!

С дождя на дороге?

А если – со слёз!

А если – с воздушной тревоги!

А если с визжащей пилы в облаках,

Со взрослых, в пыли
распростёртых! А если с детского
знания –

Как живое становится мёртвым!

И в пять, и в пятнадцать, и в двадцать пять лет

Войной начинается память.

Война – исторический рубеж, с которого начинается современность, и никакая толща времени не может закрыть её от нас, то четырёхлетие, отдалить, сделать менее значимым:

Зима сорок первого года –

Тебе ли нам цену не знать!

И зря у нас вышло из моды

Об этой цене вспоминать.

Много и плодотворно работал писатель в драматургии. Во всех уголках страны на сценах театров жили герои его пьес. Многие спектакли по пьесам К.М. Симонова шли на московской сцене: «Парень из нашего города» – театр имени Минского комсомола, «Русские люди» и «Так и будет» – Государственный Малый театр, «Четвёртый» – Московский театр «Современник» и др. Творчество писателя, который знал жизнь войны не понаслышке, а изнутри, глубоко почувствовал, понял истоки стойкости и героизма советского воина, человека, умевшего всегда смотреть правде в лицо, К.М. Симонов считал важнее всего: «потому, что моя главная цель – писать о войне так, чтобы это способствовало делу мира, способствовало тому, чтобы не было новой войны».

Утверждению и прославлению высоких моральных качеств участников Великой Отечественной войны служат также крылатые слова К. Симонова «Всем смертям назло», символизирующие жизнестойкость советского человека, его бесстрашие перед смертельной опасностью и веру во все побеждающую силу жизни. Возникшие первоначально как строка лирического стихотворения о силе любви и верности, они впоследствии приобрели широкое публицистическое значение, стали богаче содержанием. В публицистическом тексте эта строка может восславить подвиг шахтёра, победившего смерть, внести жизнеутверждающую ноту в

Газета «Правда» 6 апреля 1967 года писала: «Владислав оставил шахту при трагических обстоятельствах. Горный мастер находился на своем посту, когда увидел, что загорелся кабель. Огненная змейка быстро приближалась к трансформатору. Ещё секунда – и быть беде. А рядом, в забое, – люди. Спасая их, он бросился к рубильнику и попал под высокое напряжение. За жизнь Владислава Титова сражались врачи, товарищи, жена. В 26 лет человек лишился обеих рук. Но это не сломило его волю – жить «*всем смертям назло*». Так назвал горяк свою первую повесть, написанную карандашом, зажатым в зубах».

Крылатое выражение «*Живые и мёртвые*», ставшее названием романа К. Симонова, прочно вошло в современный русский язык, потому что отвечает настоящей потребности воздать должное героическим сынам Родины, павшим в борьбе за народное дело. Оно стало своеобразным словесным памятником Отечественной войны, с замечательной силой выразившим высокое чувство, свойственное советскому человеку, – это память о погибших. В «Литературной газете» за 13 мая 1970 года читаем запись: «Писать о войне становится

всё труднее, и дело не только в этой пугающей глубине – от произведения к произведению всё больше осознаётся свою все возрастающую ответственность перед «*живыми и мёртвыми*».

Как солдаты, стоят в строю Крылатые слова военных лет, прославляя красоту и величие народного подвига.

Имя К.М. Симонова стало символом героизма советского народа в трудные годы испытаний, потому что дороги войны были пройдены им от Баренцева до Чёрного моря. И как современные его слова, сказанные много лет назад: «Шутить войной – с нашим народом нельзя, пугать его – бессмысленно, угрожать ему – опасно. Он ничего не боялся и не боится, ни перед чем не сгибался и не согнётся. И это полезно помнить всем и всюду. Ныне и присно и во веки веков». («Остаюсь журналистом», 1968 год)

В 1944 году Николай Тихонов говорил: «Поколение Симонова – в окопах и боях. Оно выиграет войну. И, вспоминая войну, оно вспомнит Симонова. Это много». Да, этого очень много. Тем более что поколения, не знавшие войны, обращаясь к ней исторической памятью, тоже вспоминают Симонова.

Литература

1. Оргенберг, Д.И. Наше поколение / Д.И. Оргенберг // Красная звезда. – 1947.
2. Говоров, С.И. Войной не кончается жизнь / С.И. Говоров // Правда. – 1967. – 6 апр.
3. Любавина, И.С. Нужно помнить о войне / И.С. Любавина // Литературная газета – 1970 – 13 мая.

К 75-летию со дня рождения Иосифа Александровича Бродского (1940–1996)

УДК 81'3

ИОСИФ БРОДСКИЙ: ПОЛЕТЫ ВО СНЕ (по мотивам одного стихотворения)

В.А. Маслова
(Витебск, Беларусь)

В статье анализируется стихотворение И. Бродского «Июль. Сенокос» с позиции теории сновидений. Сон – это состояние, при котором активно работает подсознание, возникают фантастические образы.

Цель данного доклада – показать, что сон – это не просто физиологическое состояние покоя, при котором частично или полностью прекращается работа сознания, но это состояние, при котором активно работает подсознание, возникают фантастические образы. Сны рождаются в глубинах внутреннего мира, они плохо вербализуются, они образны, прихотливы, неподвластны нам, это своего рода мистическое творчество, а, точнее, элемент бессознательного в творчестве. К.Г. Юнг писал: «Великое произведение искусства подобно сновидению, которое при всей своей наглядности никогда не истолковывает себя само и никогда не имеет однозначного толкования» [4, 118].

Многие поэты писали свои стихи в состоянии, похожем на сон. Гете, например, считал, что многие свои стихи он создал в состоянии, похожем на сон, в сомнамбулическом состоянии. Сын И. Анненского также утверждал, что большинство стихотворений отца создавались в состоянии полусна, о чем свидетельствует также ассоциативный принцип соединения предметов, ситуаций, фрагментов сюжета его стихов. Позднее Ю.М. Лотман процесс создания художественного текста раскрывает используя психологический опыт сновидений: «Область зримого, прежде простодушно отождест-

вляемая с реальностью, оказывается пространством, в котором возможны все допустимые языком трансформации: условное и нереальное повествование, набор действий в пространстве и времени, смена точки зрения» [3, 39].

Ю.М. Лотман подчеркивает, что именно перенесение сферы сновидений в сферу сознания влечет за собой те коренные изменения в нем, которые и позволяют «перекинуть мост от сна к художественной деятельности» [3, 39]. Одним из таких стихотворений является стихотворение Иосифа Бродского «Июль. Сенокос». Он принадлежит к числу поэтов, в произведениях которых нужно чутко вслушиваться и всматриваться, ибо смысл их не лежит на поверхности, а глубоко загаен. Таково и анализируемое здесь стихотворение. Приведем его полностью.

*Всю ночь бесшумно, на один вершок,
растет трава. Стрекошет, как движок,
всю ночь кузнечик где-то в борозде.
Бредет рябина от звезды к звезде.
Спят за рекой в тумане три косца.
Всю ночь согласно бьются их сердца.
Они разжали руки в тишине
и от звезды к звезде бредут во сне (Июль 1965).*

Это стихотворение относится к числу ранних произведений Иосифа Бродского, но входит в ряд тех самых, за которые он был судим, гоним и о которых Анна Ахматова сказала: «Эти стихи кажутся мне волшебными».

Стихотворение небольшое – две строфы, его название продолжает тематический ряд пейзажной лирики русской классической литературы. По собственному признанию И. Бродского, его стихи пронизаны «ощущением немедленного впадения в зависимость от языка, от того, что на нем уже высказано, написано, осуществлено» [1, 455]. И эту особенность поэта отмечают исследователи. Так, В. Куллэ пишет: «Если уж говорить о том принципиально новом, чем обогатил Бродский российскую поэзию, то это качественно иной тип отношений поэта-творца и языка, автора и литературного текста» [2, 78].

Сильные позиции текста – заголовок, временное сочетание *всю ночь*, которое сложными ассоциативными отношениями связано с концовкой *и от звезды к звезде бредут во сне*. Отсюда следует, что тема стихотворения – Июль. Ночь. Сон.

Первая строфа состоит из 4-х ямбических строк, организованных по смежности (*аа, бб*), с мужской рифмой.

Здесь дано описание 3-х фрагментов «ночной» действительности: прорастание травы, стрекот кузнечика, ночное бдение рябины: *Всю ночь бесшумно, на один вершок, растет ...* Благодаря ритмическому членению, не совпадающему с синтаксическим, и фонетической оркестровке мы слышим тихие ночные шорохи.

Тройной повтор словосочетания *всю ночь* задает определенную «концентрацию» времени. Это сон, а «*во сне время выворачивается*», – считал П. Флоренский. В следующем фрагменте эта концентрация усиливается с помощью сравнения «стрекочет, как движок»: непрерывность и ритмичность возникающего звука уподобляется механическому движку. Рост травы представлен автором как непрерывный процесс, здесь возникает ассоциация – жизнь вечна, непрерывна как рост травы (например, И. Анненский считал, что он слышит, как растет трава; у Г. Шпаликова «*Я к вам травой прорасту*»; в фольклорной традиции трава растет на месте кровавого побоища, символизируя начало новой жизни или забвение – *трын-трава, быльем поросло*).

У И. Бродского это прорастание конкретно – *на один вершок* как если бы поэт сам видел это (ср. потрясающую поэтическую чуткость Я. Полонского, которому приписывали, что он слышит, как растет трава). Бродский тоже слышит: аллитерация глухих и шипящих заставляет и нас это услышать.

Второй смысловой фрагмент состоит из двух строк:

*Растет трава. Стрекоchet, как движок,
всю ночь кузнечик где-то в борозде.*

И в этом фрагменте важна звуковая оркестровка: здесь звук – главное ритмоорганизующее начало жизни на земле.

В поэтической традиции кузнечик – атрибут беззаботного счастливого лета (знаменитый «Зинзивер» В. Хлебникова). В этой строке появляется указание на место происходящего «где-то в борозде». Неопределенное местоимение указывает на то, что *где-то* – не локализованное земное пространство.

Третий фрагмент описывается в последней строке: *Бредет рябина от звезды к звезде*. Субъект действия здесь – рябина, которая символизирует одинокую девушку. Поэтому она *бредет* (согласно словарю

В.И. Даля глагол значит «ходить без цели»). Рябина у Бродского знаменует не просто одиночество, а скорее неприкаянность вообще, неприкаянность как способ жизни. *Горькая* – такой эпитет приобретает рябина у М. Цветаевой, А. Ахматовой. Это же значение в подтексте у И. Бродского. Рябина у него *бредет от звезды к звезде*, т. е. поэтическое пространство не ограничивается поверхностью земли, а распространяется на космос. И поэт видит мир и демонстрирует нам его как бы наблюдая с определенной точки земли. Это своего рода сон, поэт сновидит в стихах, что придает его стихам дополнительную прелесть и мистику, расширяет рамки реальности.

Вторая строфа начинается строкой *Спят за рекой в тумане три косца*, которая причинной связью связана с предыдущими строками: ночью трава растет, а днем ее косят. У травы ночью активный период, а ее губители спят, т. е. их жизнь проходит в иной реальности. Косцы несут смерть траве, здесь возникает ассоциация смерти с косой, хотя позднее в «Холмах» и «Нагюрморте» поэт орицует этот образ смерти (*Это абсурд, вранье: череп, скелет, коса. «Смерть придет, у нее будут твои глаза»*).

Автор не дает конкретных координат: они спят *за рекой в тумане*. Вновь открывается перспектива бесконечного пространства, но здесь поэт-наблюдатель помещен среди звезд, вверху, поэтому он видит изгиб реки, за которым спят косцы. Не случайно И.П. Павлов считал, что сон – *это небывалые комбинации бывалых впечатлений*.

В следующей строке вновь происходит перемещение наблюдателя, который оказывается настолько близко, что слышит биение их сердец. Аллитерация сонорных (*н, л, р*) в этой строке используется автором для установления резонанса ритма внешнего звука, производимого кузнечиками, и биения сердец (внутреннего звучания). Повтор словосочетания *всю ночь* усиливает ощущение безвременности или вневременности. Вокруг такая тишина, что разжимаются руки.

Косцы (как и рябина) *от звезды к звезде бредут во сне*. Души покинули на земле свои ослабленные тела и подобно одинокой неприкаянной рябине отправились бродить.

В этом небольшом стихотворении 49 слов и 36 словоупотреблений, 6 из которых глаголы. Есть процессуальные глаголы – *растет, спят, разжали*, глаголы перемещения – *бредет*, звукотворения – *стрекочет* и т.д., которые рисуют нам картину происходящего в бесконечном движении.

Важную семантическую нагрузку несет слово *косцы* (это люди с косами, ассоциируются со смертью – та же с косой в представлении славян, и подобно косцам, губящим траву, смерть «косит» людские жизни).

Таким образом, с помощью довольно ограниченного набора языковых средств И. Бродский в своем стихотворении выражает идею иллюзорности земной жизни, иллюзорности времени. Время в его тексте используется таким образом, что реальность имеет меняющуюся скорость: растет трава – одна скорость, а движение от звезды к звезде – другая. Не только время, но и поэтическое пространство не имеет конкретных координат: автор показывает нам мир из разных точек: то с самой близлежащей, то из космоса, то довольно близко к земле.

И. Бродский как волшебник приоткрывает нам завесу перед прежде скрытым: рост травы, блужданье душ

среди звезд. Поэт сотворил следующий художественный смысл – человек не живой и не мертвец, трава жива, но вот-вот будет мертва, кузнецик как будто бы жив – «стрекошет» – но он есть нечто механическое, похожее на неживой движок.

Человек у И. Бродского помещен в неопределенное пространство (*за рекой в тумане*), у него нет дома, нет своего мира (он и за рекой и среди звезд одновременно), он неприкаян, он «ощущает себя» лишь объединившись со всем этим миром (травой и космо-

сом). Этот художественный смысл – поэтическое отражение идей «русского космизма» К. Циолковского, Н. Чижевского, В.И. Вернадского, Н. Федорова и др. Но дан этот смысл через сон.

Мы видим, как в стихотворении одна картинка сменяет другую, казалось бы, без всякой логики и видимой причины, но вместе они завораживают и оставляют смутное впечатление последней достоверной реальности, непередаваемой на язык снов. Читатель, воспринимающий текст, тоже сновидит, это «как бы реальность».

Литература

1. Бродский, И. Набережная неисцелимых. Тринадцать эссе / И. Бродский. – М., 1992.
2. Куллэ, В. Обретший речи дар в глухонемой вселенной... (Наброски об эстетике Иосифа Бродского) / В. Куллэ // Родник. – 1990. – № 3.
3. Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике искусства / Ю.М. Лотман. – СПб., 2002.
4. Юнг, К.Г. Самосознание европейской культуры XX века / К.Г. Юнг. – М., 1991.

УДК 821.161.1 – 21.09

МОТИВ ИЗГНАННИЧЕСТВА В ПОЭЗИИ БРОДСКОГО И ОВИДИЯ

Л.И. Шевцова, А.А. Яцына

(Витебск, Беларусь)

В данной статье рассматривается один из основных мотивов в творчестве Бродского и Овидия – изгнанничество. Дается сравнительный анализ посвящённых этой теме текстов обоих авторов, на основании чего делается вывод об отношении каждого из них к своему изгнанию.

Будучи изгнанным с родины и, по сути, на время из русской литературы, Иосиф Бродский вслед за Осипом Мандельштамом, Мариной Цветаевой и Анной Ахматовой, пребывающими, как и он, в одиночестве, находит опору в диалоге с Овидием. Оба поэта пережили изгнание из родных мест. Овидий Назон был изгнан из Рима Августом на берега Чёрного моря, в дикую страну гетов и сарматов, и поселился в городе Томы. Причины изгнания Овидия по сей день остаются загадкой. Ученые полагают, что поэт оказался замешан в каком-то дворцовом заговоре, который был организован сторонниками семьи Юлиев (к которой принадлежал Август), против жены принцепса Ливии, усиленно выдвигавшей в качестве преемника и наследника Августа своего сына Тиберия. Официальным предлогом для ссылки стала поэма «Искусство любви», разгневавшая принцепса своей вольностью. Связывали ссылку Овидия и с одновременным изгнанием внучки Августа Юлии Младшей, осуждённой дедом за разврат.

Бродский же, по сути, пережил два изгнания. Впервые изгнали его из Петербурга в 1964 году. Поэт был приговорён к максимально возможному по указу о «тунеядстве» наказанию – пяти годам принудительного труда в отдалённой местности. Он был сослан в Коношский район Архангельской области и поселился в деревне Норенская.

Вторым изгнанием Бродского является эмиграция. Бродского вызвали в ОВИР и поставили перед выбором: эмиграция или «горячие денёчки» («горячие денёчки» – это допросы, тюрьмы психбольницы). Бродский принимает решение об отъезде. В 1972 году Бродский, лишившись советского гражданства, вылетел из Ленинграда по предписанному еврейской эмиграции маршруту: в Вену.

*И вот, с солёным
вкусом этой воды во рту,
я пересек черту...*

(Колыбельная Трескового Мыса, 1975) [1, 254].

Несмотря на сходство судеб обоих поэтов, Бродский не избегает спора с Овидием, в том числе на тему изгнания, которая и определила начало бесповоротного рокового пути. Первые различия мы видим уже тогда, когда сравниваем отношение Бродского и Овидия к уходу в изгнание. Так, Овидий, как отмечает Гаспаров, полагает что «...примириться с изгнанием – значит отречься от всей тысячелетней культуры, вершина которой Рим» [2, 204]. Патриотизм поэта столь силен, что у него вместе с отчизной навек отнят покой.

Бродского такая приверженность своей державе не устраивает: его стихи перенасыщены иронией по отношению к чувству принадлежности к какой бы то ни было державе. Гражданин-патриот он приравнивает к отщепенцу. Столь своеобразное восприятие позволило Бродскому выстроить новое для его времени мировоззрение и включить в жанр элегии иронические нотки. Это заметно, например, в строках:

*Поздравляю себя
с удивительно горькой судьбою
(От окраины к центру, 1962) [1, 17].*

Овидий же ни в коем случае не иронизирует: его горечь истинная, подобная гибели. Он так и говорит об этом: *В первый раз я погиб, когда был отправлен в изгнание* [3, 453]. Он безутешен и повествует читателю:

*Льются слезы из глаз даже сейчас у меня.
День приближался уже, в который Цезарь назначил
(Скорбные элегии) [3, 443].*

Овидий, сравнив изгнание со смертью, говорит о себе как о живом мертвце. Иронизируя, Бродский и о себе говорит похожим образом:

*Не жилец этих мест,
не мертвец, а какой-то посредник,
совершенно один
(От окраины к центру, 1962) [1, 17].*

Отношение двух поэтов к их дальнейшей судьбе сильно отличается. Так, Овидий искренне надеется, что ещё сможет воссоединиться со своей утраченной родиной: *Цезарь и мне умереть в доме позволит родном* [3, 438]. Бродский же об этом и не мечтает, добровольно признавая себя изгнанником навсегда. Это ярко выражено строками:

*Теперь уже и вправду – навсегда.
Ведь если может человек вернуться
на место преступления, то туда,
где был унижен, он прийти не сможет.
(По дороге на Скирос, 1967)* [3, 48].

В своём творчестве и Овидий, и Бродский делятся впечатлениями о новой жизни вдали от родины. Римский изгнанник именуется чужбиной *дикой страной, где одни геты, сарматы и где вечная брань, а также суровой областью Понта, недалеко от которой течет Стикс* [3, 457].

Берег Понта Иосиф Бродский спустя почти две тысячи лет увидел так же, как и Овидий. Бродский, наш современник, через тысячелетия вступает в диалог с автором «Скорбных элегий», Овидием (подобный диалог, например, вёл Михаил Ломоносов с Анакреоном в известном «Диалоге с Анакреоном»). Бродский сообщает, что и теперь *Понт шумит за черной изгородью тиный* [4, с. 286], (ибо он стал незамерзающим). В стихотворении «Каппадокия» Бродский упоминает тех самых гетов и сарматов, о которых писал Овидий.

*Шарканье многих ног,
ругань, звяканье сбруи, поножей о клинок,
гомон, заросли копий
(Каппадокия, 1992)* [1, 554].

Мотив жизни на чужбине можно проследить во многих стихотворениях Бродского. Это настроение чувствуется в «Пятой годовщине», посвящённое пятилетию со дня изгнания, в стихотворении «Я входил вместо дикого зверя в клетку».

*Я впустил в свои сны вороненый зрачок конвоя,
жрал хлеб изгнанья, не оставляя корок.*

*Только с горем я чувствую солидарность.
Но пока мне рот не забил глиной,
из него раздаваться будет лишь благодарность.
(Я входил вместо дикого зверя в клетку, 1980)* [1, 474].

Овидий жил с чувством принадлежности к культурным и во всех отношениях образованным жителям Рима. Он стремился, даже находясь среди варваров, сохранить в себе римский дух, который был так ему дорог. Можно говорить о том, что он стремился отделить себя от своих новых соседей, поскольку они были ему чужды. Овидий сохраняет мысленную связь с родиной даже вдали от неё.

О Бродском нельзя сказать ничего подобного. Он делает вид, что равнодушен к тому, что окружает его как на родине, так, впрочем, и на чужбине. Об этом говорят его строки:

*Я увидел новые небеса
и такую же землю. Она лежала,
как это делает отродясь
плоская вещь: пылясь.
(Колыбельная Трескового Мыса, 1975)* [4, 356].

О том, как много угроз появилось в жизни с тех пор, как она протекает в окружении варваров, Овидий пишет не раз. Наиболее выразительны строки:

*Может быть, смеют меня ссылкой моей попрекать.
Если качну головой, соглашаясь или не соглашаясь,
Мнение мое все равно против меня обратят.*

Суд здесь неправый, прибавь, – он жестоким вершится оружьем

(Скорбные элегии) [3, 472].

Бродский же в диких варварах видит своих соотечественников. Вполне вероятно, что он обратился к строкам Овидия, но истолковал их весьма своеобразно и на них построил свой вызов отечеству, которое от него отсеклось.

Единственной своей родиной Бродский признаёт поэзию, и шире – мировую культуру, и в своём творчестве выражает мысль о том, отчизной может стать любая территория, в том числе и чужбина:

*Чужбина так же родственна отчизне,
как тупику соседствует пространство.
(Инструкция опечаленным, 1962)* [5, 188].

Эти строки свидетельствуют о том, что поэт оказался среди соотечественников в таком же положении, в каком был Овидий среди варваров. Овидий об этом писал: *Сам я за варвара здесь: понять меня люди не могут* [3, с. 472]. Бродский же старается найти такое место, где никто не крикнет: чужой, убирайся назад. Вместо противопоставления «культурного» и «варварского» у русского поэта можно найти более острую оппозицию: «свой – чужой».

«Варварским» Бродский называет само время, которое у него ассоциируется с тленным и непостоянным ходом истории, в противоположность непоколебимой вечности:

*И скрепляешь осколки, покамест
Время варварским взглядом обводит форум
(Римские элегии, 1981)* [1, 429].

*Мы, оглядываясь, видим лишь руины,
Взгляд, конечно, очень варварский, но верный...
(Письма римскому другу, 1972)* [4, 285].

С иронией говоря о новой для себя стране, Бродский не мог не иронизировать и в отношении самого изгнания. Он считает, что это нормальное состояние, а также: изгнание – это даже лучше для тела писателя, когда он изгнан с Востока на Запад.

Можно предположить, что основу для таких высказываний составили мысли, навеянные идеей цикличности и постоянного повторения происходящего. С этой точки зрения, со времён Овидия мало что переменялось и изгнание по-прежнему является жестоким приговором, а Восток по-прежнему суров и к своим уроженцам, и к чужакам.

В отличие от Овидия, Бродский движется не на Восток, а на Запад, и тем не менее приходит к выводу, что Запад, будучи местом изгнания, может оказаться лучше, чем изначально родной Восток. Конечно, римлянин Овидий ни о чём подобном и не помышлял.

Оба поэта, говоря о себе в изгнании, обращаются к образу корабля, несомого волнами по морю. Однако интерпретируют этот образ они совершенно по-разному. Так, вторая скорбная элегия Овидия посвящена невзгодам, которые ему пришлось пережить на корабле, плывущем в Томы. Оттуда строки: *О, пощадите корабль, ставший игралищем волн и кормчий растерзан: куда корабль ему править, не знает* [3, 441]. Отголоски этих строк можно найти и в творчестве Бродского:

*Но ты, кораблик, чей кормщик Боря,
не отличай горизонт от горя.
Лети по волнам стать частью моря,
лети, лети.
(Демократия!)* [6].

Бродский явно намекает на российское государство и его вождя. Овидий же никогда не позволял себе подобного. Напротив, в своём творчестве он прославлял Августа и Рим в целом.

Что касается бытовых особенностей жизни на чужбине, то этот вопрос поэты оставляют за рамками своего творчества, но некоторые моменты всё-таки прослеживаются. Так, они говорят о том, как в варварском краю их принуждали к черновой работе. Наш современник даже пишет об этом в буквальном смысле:

*сельскохозяйственный рабочий Бродский,
мы сеяли озимые – шесть га.
я сеялку собою украшал,
припудренный землицею как Моцарт.
(Буров – тракторист – и я, 1964) [5, 350].*

Речь идёт о принуждении Бродского в 1964 году к работе, во время ссылки в деревне Норенская. Возможно, это он сделал вслед за Овидием, который вставлял собственное имя в стихи, как, например, в строке: *Пашет прибрежный песок плугом бесплодным Назон* [7]. В одном из более поздних произведений Бродский написал, что на чужбине *сеял рожь, покрывал черной толью гумна* [1, 474].

На здоровье обоих изгнанников постигшая их доля сказалась не лучшим образом. Мотив преждевременной старости сквозит в стихах как Бродского, так и Овидия. Правда, смотря на этот аспект по-разному. Овидий, обнаружив, что стареет в изгнании, пугается своей бессонницы и подмечает, что *стали виски у меня лебединым перьям подобны, что седину несут жизни худшие лета* [3, 463].

Бродский же воспринимает своё старение с неизменной иронией и непоколебимым спокойствием, даже приветствует его: *Старенье! Здравствуй, мое старенье!* [4, 290]. Предстоящие утраты он предвидит без горечи: *Здесь и скончаю я дни, теряя волосы, зубы, глаголы, суффиксы, с иронией пишет:*

*Но, видать, не судьба, и года не те.
И уже седина стыдно молвить – где.
(То не Муза воды набирает в рот, 1980) [1, 354].*

Овидий не смог бы написать так, поскольку избегал самоиронии, так же как и иронии над самой долей изгнанника.

С такой же серьёзностью, в отличие от Бродского, Овидий относился и к смерти – почтительно и благоговейно. Римлянин обращался к ней и просил скорее положить конец его страданиям. И хотя в начале своего изгна-

ния он надеялся умереть в доме, потом он смиряется со своей судьбой и понимает, что *неоплаченный прах скроет земля дикарей*, а погребение пройдёт без торжества, которое полагалось гражданам вечного Рима [3, 453].

Мировоззрение Бродского меняется совершенно по-другому. В своих ранних стихотворениях, которые он посвятил родному городу, он писал:

*Да не будет дано
умереть мне вдали от тебя
(Стансы городу, 1962) [5, 184],*

а также: *На Васильевский остров я приду умирать*. Он даже требовал от Северной столицы, чтобы та оглашала его смерть колокольным звоном и сообщала об этом всем вокруг:

*Свисти, река! Звони, звони по мне,
мой Петербург, мой колокол пожарный
(Бессмертия у смерти не прошу) [5, 153].*

Оказавшись на чужбине, русский поэт вспоминает о надеждах, которые оказались бессмысленными:

*Там, думал, и умру – от скуки, от испуга.
Когда не от руки, так на руках у друга.
(Пятая годовщина, 1977) [4, 421].*

В одном из стихотворений он, коснувшись мыслей о собственной кончине, не обошёл и свою любимую тему борьбы вечности со временем: *Век скоро кончится, но раньше кончусь я* [8, 73]. Так и произошло, его предсказание сбылось, к нашему великому сожалению.

Итак, мы видим, что мотив изгнания является центральным мотивом поэзии как Овидия, так и Бродского. Таким образом, сравнивая отношение к изгнанию Овидия и Бродского, мы видим существенную разницу. В стихотворениях Овидия мы слышим мольбу и раскаяние, надежду на возвращение. Бродский же ощущает себя самостоятельным «миром», ни от кого не зависящим и никому не обязанным. Однако, если прислушаться, между строк, мы можем услышать некую сердечную обиду и со стороны Бродского:

*Я, пасынок державы дикой
с разбитой мордой,
другой, не менее великой
приемыш гордый...
(Пьяцца Матеи, 1981) [1, 415].*

Литература

1. Бродский, И.А. Малое собрание сочинений / И.А. Бродский. – СПб.: Азбука, 2014. – 880 с.
2. Гаспаров, М.Л. Овидий в изгнании / М.Л. Гаспаров // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. – М.: Новое литературное обозрение, 1995. – С. 445–446.
3. Овидий. Любовные элегии; Метаморфозы; Скорбные элегии / Овидий. – М.: Худож. лит., 1983. – 511 с.
4. Бродский, И.А. Сочинения в четырех томах / И.А. Бродский. – М.: Третья волна, 1992. – Т. 2. – 479 с.
5. Бродский, И.А. Сочинения в четырех томах / И.А. Бродский. – М.: Третья волна, 1992. – Т. 1. – 479 с.
6. Бродский, И.А. Демократия / И.А. Бродский // Звезда. – № 5. – 2001 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.afisha.tv/?book=BRODSKIJ/br_democracy.txt. – Дата обращения: 08.03.2015.
7. Овидий. Письма с Понта [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://tiberius.k21vek.com/literatura/ovidij_pisma_s_ponta.htm. – Дата обращения: 08.03.2015.
8. Бродский, И.А. Сочинения Иосифа Бродского / И.А. Бродский. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – Том IV. – 432 с.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

УДК
81^н 367.7

РОЛЬ ПРОСПЕКЦИИ И РЕТРОСПЕКЦИИ В ТЕКСТОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНА И.С. ТУРГЕНЕВА «НАКАНУНЕ»

С.М. Аюпов
(Соликамск, Россия)

С.Б. Аюпова
(Эрзурум, Турция)

Б. Гюнеш
(Эрзурум, Турция)

Видовременные формы глагола являются средством создания временной перспективы романа «Накануне». В произведении многозначность форм времени, их функции зависят от субъектно-речевого плана, от их связи с мотивами романа. Для временной перспективы романа характерно сочетание проспекции с ретроспекцией и движение от романного настоящего к прошлому, затем от прошлого через настоящее к будущему.

Временная перспектива организует художественный текст. Одним из средств создания временной перспективы романа «Накануне» являются видовременные формы глагола. Категории времени и вида глагола в их взаимодействии способны, как считает З.Я. Тураева, «участвовать в передаче точки зрения – временной, пространственной, психологической, в создании временной и пространственной перспективы, в установлении ассоциативных, причинно-следственных и прочих связей между отдельными отрезками повествования» [1, 11]. Кроме того «формы времени в художественной речи выступают не только как одно из средств выразительности, но и служат конструктивной основой художественного времени текста» [2, 4]. По мнению Н.А. Николиной, «подход к прозаическому тексту как речевому произведению, моделирующему определенную коммуникативную ситуацию, требует рассмотрение временной перспективы текста» [3, 128], поскольку «грамматические формы времени в их последовательности и соотношении могут служить средством создания темпоральных образов произведения и коррелировать с темой» художественного текста [4, 42]. Вместе с тем роль видовременных форм глагола в формировании языковой художественной картины мира И.С. Тургенева, временная перспектива его прозаических художественных текстов не стали предметом специального исследования.

В романе «Накануне» темпоральная динамика, временная перспектива, однонаправленное движение на оси времени отражены, актуализированы уже в его заглавии – в сильной позиции текста. Как показало исследование, в романе насчитывается 7192 глагольные формы, из них на вневременные формы приходится всего лишь 490 словоупотреблений. Форм глаголов прошедшего времени – 4908, форм глаголов настоящего времени – 1350 словоупотреблений, форм глаголов будущего времени – 444 словоупотребления.

В тургеневском романе многозначность форм времени и их функции зависят: 1) от субъектно-речевого плана; 2) от их связи с мотивами романа.

В произведении, с одной стороны, реализуются семы, присущие граммемам глаголов в форме индикатива (длительность – краткость, повторяемость – единичность, завершенность – незавершенность, предшествование – следование, возможность, желательность),

с другой стороны, функционирование темпоральных глагольных форм в художественном тексте, точкой отсчета в котором является не момент речи, а момент художественного события, корреляция видовременных форм глагола с лексическими средствами обогатила эти формы дополнительными смысловыми приращениями и эстетическими функциями.

В классическом тургеневском романе «Накануне» взаимодействие двух форм речи (изображающей, то есть речи автора, и изображенной, то есть речи персонажа) актуализирует семантику видовременных форм глагола.

В авторской речи преобладают формы глаголов прошедшего времени совершенного и несовершенного видов, которые используются в повествовательном, описательном, описательно-повествовательном, медитативно-эмотивном значениях. Формы глаголов в повествовательном значении выполняют сюжетобразующую функцию, они способствуют продвижению времени на линейной оси, создают его динамику, смену событий (*Головка хозяйской дочери внезапно скрылась, и на место ее появилась Елена. Берснев вскопчил, как ужаленный; но Елена не шевельнулась, не вскрикнула...*). Формы глаголов в описательном значении останавливают течение времени, используются в образительной функции. Глаголы в значении прошедшего длительного описательного времени необходимы автору для создания пространственно-временного фона событий, пейзажных, портретных зарисовок и картин интерьера (*В тени высокой липы, на берегу Москвы-реки, недалеко от Кунцева, в один из самых жарких летних дней 1853 года лежали на траве два молодых человека*). Формы глаголов в описательно-повествовательном, биографическом значении создают ретроспекцию, поворачивают движение времени вспять (*Анна Васильевна Стахова, урожденная Шубина, семи лет осталась круглой сиротой и наследницей довольно значительного имени. У нее были родственники очень богатые и очень бедные – бедные по отцу, богатые по матери: сенатор Волгин, князь Чукурасовы*). Формы глаголов в медитативно-эмотивном значении прошедшего времени участвуют в формировании условно-субъективного времени, отражают процессы ментальной и эмоциональной сфер жизни героев и персонажей (*Она [Елена] очень испугалась в первую минуту; потом ее поразило выражение его*

лица; потом она все **размышляла**. Ей не было совершенно ясно, о чем **размышляла** она. Чувство, испытанное ею в течение дня, исчезло: это она **сознавала**; но оно заменилось чем-то другим, чего она пока не **понимала**).

Формы глагола в значении прошедшего повествовательного и в медитативно-эмотивном значении связаны с сюжетообразующим мотивом любви. Именно этот мотив приводит в движение действие романа.

Граммемы настоящего времени в авторской речи устойчиво связаны с типизацией образов человека и природы, настоящее постоянное позволяет выделить в конкретике описания закономерное, типичное (*Птиц не было слышно: они не **поют** в часы зноя <...>. Он [Шубин] и поводил глазами, и улыбался, и подпирал голову, как это **делают** мальчики, которые **знают**, что на них охотно **заглядываются**.*), вечное, подняться на уровень обобщения, а в кульминации романа – с таким важнейшим надсюжетным мотивом, как прекрасное в жизни и в искусстве.

Граммемы будущего времени в глагольных формах, использующихся в значении актуального будущего, осложняются в авторской речи модальными значениями возможности, желательности или уверенности в зависимости от того, под каким углом зрения подается автором эта часть времени: как неясная перспектива с позиции персонажа (*Кругом занимался пожар, и никто не мог предвидеть, куда он **пойдет**, где **остановится**; старые обиды, давние надежды – все **зашевелилось**.)* или как фатальная неизбежность с позиции автора (*Берсенева находится в Гейдельберге; его на казенный счет **отправили** за границу; он посетил Берлин, Париж и не теряет даром времени; из него **выйдет** дельный профессор.*). Абстрактное, неактуальное значение формы будущего времени в эпилоге произведения устойчиво связано с сюжетным мотивом смерти.

Соотношения, значения и функции форм прошедшего, настоящего и будущего времени глагола, представленные в речи персонажей, отличаются от того, что было в авторской речи.

В речи персонажей преобладают формы глаголов в значении актуального настоящего времени, формирующие «здесь и сейчас» действующих лиц произведения (*– Гм, – возразил Шубин, – **я тебе скажу**, Андрей Петрович, отчего все это **происходит**.* или изображающие картины природы в восприятии участников художественной коммуникации (*– <...> **Посмотри**, как эти поля **горячо блестят** на солнце!).* С формами глаголов в значении настоящего неактуального, постоянного времени в речи персонажей устойчиво связаны сюжетные мотивы любви в экспозиции и смерти в развязке романа, надсюжетные мотивы природы, прекрасного в жизни и искусстве в экспозиции.

Граммемы будущего времени в речи персонажей в формах с актуальным значением намечают временную перспективу событий жизни персонажа, в которой он уверен (*– Ты **подеешь** в Италию, – **проговорил** Берсенева, не оборачиваясь к нему [Шубину], – и ничего не **сделаешь**. **Будешь** все только крыльями **размахивать** и не **полетишь**. **Знаем мы вас!***). Формы будущего неактуального в речи персонажей связаны внесюжетным мотивом искусства и сюжетным мотивом смерти.

Менее частотные формы глаголов прошедшего времени используются в ретроспективной функции в том случае, когда у форм реализуется описательно-повествовательное, биографическое значение (*– <...>*

*Турецкое правительство **преследовало** его [Инсарова], и он, вероятно, в эти два года **подвергался** большим опасностям <...>.*), или в сюжетообразующей функции, если формы используются в повествовательном, аористическом значении.

Видо-временные формы глаголов создают временную перспективу романа, которая связана с композицией эпического произведения.

Изменение временного регистра или употребление форм глагола одного временного плана, но разных темпоральных значений используются в композиционной функции, актуализируя переход от одной части произведения к другой.

Так, в экспозиции романа время не движется, оно застыло благодаря преобладанию в авторской речи глагольных форм в значении прошедшего длительного описательного и использованию форм настоящего и будущего неактуального в речи персонажей для подведения итогов их размышлений на темы искусства, прекрасного, любви, природы или движется назад в предысториях персонажей.

На стыке экспозиции и завязки действия в речи автора формы глаголов в значении прошедшего длительного описательного заменяются глагольными формами в повествовательном значении. Вместе с тем в завязке произведения, так же, как и в экспозиции, присутствует ретроспекция, но она связана с предысторией главного героя произведения.

При переходе от завязки к развитию действия вновь меняются значения форм глаголов прошедшего времени: с медитативно-эмотивного в завязке на повествовательное в развитии действия. С этого момента формы прошедшего повествовательного, способствующего развитию сюжета, регулярно встречаются как в речи автора, так и в речи персонажей. Остановки во времени происходят, но значительно реже, чем в экспозиции. В этой части романа отсутствует ретроспекция.

На стыке развития действия и кульминации не просто изменяются значения глагольных форм одного времени, но происходит смена временного регистра с прошедшего времени, представленного формами с разнообразными темпоральными значениями (прошедшее повествовательное, длительное описательное, многократное), на вневременной план. В кульминации время вновь застывает за счет использования предложений, в которых отсутствуют формы синтаксического индикатива, за счет форм глаголов в значении прошедшего длительного описательного или настоящего постоянного.

Переход к развязке действия отмечен изменением временных значений форм прошедшего времени на стыке глав: многообразие значений форм прошедшего времени сменяется прошедшим повествовательным. После форм со значением прошедшего повествовательного используются формы настоящего времени, участвующие в формировании мотивов родины и смерти и актуализирующие смысл заглавия романа.

Эпилог произведения не только содержит формы глаголов настоящего актуального, приближающие настоящее героев к реальному настоящему, но и формы будущего времени, формирующие открытый финал романа.

Таким образом, грамматические категории времени и вида глагола демонстрируют процесс создания временного фрагмента языковой художественной картины мира, включающего в себя линейную, циклическую, линейно-циклическую, историческую модели времени,

дающие представление о времени как о многомерном, парадоксальном явлении, как о стихии, объединяющей динамику и статику, длительность и кратковременность, многократность и неповторимость, способной двигаться вперед и назад по линейной оси.

Для временной перспективы романа «Накануне» характерно сочетание проспекции, возникающей за счет

синхронизации форм прошедшего описательного времени в речи автора и форм настоящего актуального в речи персонажей, с ретроспекцией и движение от романного настоящего к прошлому, затем от прошлого через настоящее к будущему.

Литература

1. Тураева, З.Я. Лингвистика текста / З.Я. Тураева. – М.: Просвещение, 1986. – 127 с.
2. Николина, Н.А. Категория времени в художественной речи: монография / Н.А. Николина. – М.: Прометей, 2004. – 276 с.
3. Николина, Н.А. Повествовательная структура и жанр / Н.А. Николина. – М.: Прометей, 1993. – 160 с.
4. Николина, Н.А. Категория времени в художественной речи. Монография / Н.А. Николина. – М.: Прометей, 2004. – 276 с.

УДК 821.161.3-193

РЫФМОВАНАЯ МОНАСТРАФА І МАНАВЕРШ У МАЎЛЕНЧАЙ КУЛЬТУРЫ

Ю.А. Барысавец
(Гомель, Беларусь)

У артыкуле разглядаюцца адметнасці рыфмаванага монастрафічнага верша як формы паэтычнай мініяцюры. Фіксуецца рэцэпцыя мастацкіх адзінак, у аснове якіх ляжыць катэгорыя лаканічнасці і звышвыверанасці. Адзначаюцца прыёмы пабудовы рыфмаванай монастрафы. Акцэнтуюцца ўвага на ілюстрацыі беларускіх лімэрыкаў А. Хадановіча як самастойных паэтычных адзінак. Вызначаецца запатрабаванасць манаверша, яго ўніверсальнае становішча сярод традыцыйных форм мініяцюры ў маўленчай культуры.

Рыфмаваны монастрафічны верш мае права называцца “жывым тэкстам”, паколькі вобразная дынаміка твора спрацоўвае аўтаматычна, праз выключна падабраныя лексемы “прачынаецца” эмацыянальнае пачуццё, выяўленае ў ключавых словах. Славутая “Паэма” Р. Барадуліна, што складаецца ўсяго з пяці слоў: “*Мне цябе не стае // Тае*” [1, 329], – патэнцыйна ўтрымлівае насамрэч бясконцую колькасць гісторый.

Рыфмаваныя монастрафічныя вершы адносяцца да формы паэтычнай мініяцюры, паколькі характарызуюцца моўнай лаканічнасцю і змястоўнасцю. Сярод мастацкіх адзінак такога тыпу адметнае месца займаюць цвёрдыя формы верша, радкі якіх вылучаюцца пастаянствам архітэктонікі. Спынімся на некалькіх з іх. Напрыклад, туюг – трывалая монастрафічная форма верша ўсходняй паэзіі, дзе ў страфе рыфмуецца тры амонімы (прыёмы тэджнісу). Такую форму актыўна выкарыстоўвае Э. Акулін у цыкле вершаў “Туюгі”. Напрыклад:

*Слодыч слоў не бяру на веру.
Словы – рэха нязбытных сноў...
Хоць каханне – нішто без Веры,
ды я ў шчасце наноў – не веру* [2, 65].

Свосасаблівая рыфмаванка надае вершу гуллівы характар, які падабаецца чытачу – верш хочацца перачытаць яшчэ раз.

Да рыфмаванага монастрафічнага верша дададзім і брахікалан (ад грэц. brachys – кароткі і kolon – радок), форма якога здольна выдатна перадаваць энергетычны рытм, як гэта бачым у вершы “Крэда” Т. Барысюк:

*Я
Тут
Для
Пакут.
Маю
Чары.
Мэта –
Мары.
Вершам
Хачу*

Увечніць

Душу [3, 28].

Слушна зазначае даследчык С. Бірукоў, што “брахікалан ставіць перад намі нежартоўную праблему – праблему графічнай адпаведнасці вымаўленню верша” [4, 319]. Менавіта таму беларускія паэты спрабуюць надаць брахікалану разнастайны выгляд. Напрыклад Э. Акулін запісаў брахікалан лесвічкай:

Змрок.

Зор

● *жвір.*

Ноч.

Воч

вір.

Рань.

Рунь

мрой

Дзень

Дум

рой [5, 190].

Кароткі верш Р.Барадуліна змяшчае ў сабе паронімы, амонімы і амафоны, да таго ж мае рысы манарыма – верша, радкі якога яднаюцца адной рыфмай. Эфект такой мініяцюры ў тым, што яна цяжка ўспрымаецца на слых:

Пад нагамі месіва.

За плячыма несіва.

Корч, кроч!

Ноч, збоч!

Крэсіва з крэменя

Выкрасае дрэміну [6, 6].

Іншы раз монастрафічны верш пабудаваны па прыёме ме лагагрыфа (ад грэц. λόγος – слова + ὑπίβος – сетка; загадка), што па словах В. Жыбуля, прадугледжвае пабудову фразы ці верша шляхам падбору такіх словаў, паслядоўнае спалучэнне якіх дае карціну паступовага змяшэння колькасці гукаў (ці літараў) першапачатковага доўгага слова [7]. Напрыклад, Серж Мінскевіч напісаў верш “Калені

алені лені ні і...”, кожны радок якога з’яўляецца поўным лагграфам:

*Калені алені лені ні і
Ступалі тупалі упалі
Заранка аранка ранка Анка
Плакала лакала акала
Вершык ершык шык...*

Цікавы? Ікавы? Кавы? А вы? [8, 53].

Цікавы монастрафічны верш напісаны, паводле тэрмінаў С. Федзіна, гетэраграмай (ад грэц. **ϕετερος** – іншы, другі, **ῥάμμα** – літара), ці раўналітаркай, што прадугледжвае “тэкст з двух радкоў, якія адрозніваюцца толькі расстаноўкай прабелаў” [7]. Напрыклад, двухрадковай Г. Ціханавай:

Скончыўся вечар цікава...

Скончыўся вечар... ці кава? [9, 27].

Або:

Сфармулявала верш новы,

З фар малявала верш новы [9, 27].

Да рыфмаванага монастрафічнага верша, які даволі часта набывае мініяцюрную форму, адносяцца і цэнтон, што цалкам альбо часткова складаецца з радкоў, вырваных з розных кантэкстаў, узятых ад розных аўтараў. Пры гэтым заўважым, што такі верш – гэта не проста хаатычна падабраныя словы, а паўнаватрасны твор, у якім усе “сегменты” аб’яднаны агульным сэнсам. Такія вершаваныя мініяцюры склалі падрыхтаваную да друку кнігу А. Хадановіча “Дурка беларуская”. Хаця класічнымі цэнтонамі творы паэта назваць нельга, але тут сустракаем вершы, апошнія радкі якіх з’яўляюцца адначасова і высновай, і цытатай з якога-небудзь вядомага (найчасцей – школьнага) літаратурнага твора, напрыклад:

Зайшоў і – рукі дагары,

Усе навокал уцякаюць.

Смяецца Тэрмінатар-3:

Што я мужык, усе тут знаюць! [10].

Або:

Ах, нумар ейнае мабіль!..

Забіць цябе ня маю сілы [10].

У гэтай жа кнізе можна знайсці бяскрыжку – верш, у якім змяшчаецца крылатая ці агульнавядомая фраза. Напрыклад:

Змрочны замак – рай для турыста!

Камяні, муры й калідор,

Што капае граф Монтэ-Крыста

[На прастор, на шырокі прастор] [10].

Гаворачы пра рыфмаваны монастрафічны верш, асабліваю ўвагу трэба надаць беларускім лімэрыкам А. Хадановіча. Аўтар у кожным такім вершы ўдала сінтэзуе магчымасці формы (монастрафа) і зместу (гумар), дзякуючы чаму атрымоўваецца самастойная паэтычная адзінка:

Знакаміты мастак у Бабры

маляваў на ўсялякім дабры –

дзе падкажа парыў.

Нават жонку тварыў,

нібы продак, на ўласным рабры [11, 101].

Такім чынам, рыфмаваная монастрафа актыўна выкарыстоўваецца сучаснымі беларускімі аўтарамі. Знайсці рыфмаваны монастрафічны верш можна сярод такіх класічных форм верша, як туюг, брахікалан, цэнтон; і маргінальных жанраў: лімэрыка, лагграфы, гетэраграмы, бяскрылкі.

Аднарадковік, або манаверш (ад грэц. *μονος* – адзін і лац. *versus* – верш, радок), складаецца з аднаго радка,

завершанага па сэнсу, па сінтаксічнай і метрычнай структуры. Засяродзім увагу на тым, што аднарадковікі трэба адрозніваць ад афарызмаў як самастойнага паэтычнага жанру. Параўнаем: афарызмы ўяўляюць сабой лагічна завершанае выказванне, выслёўе, у якім сцвярджаецца трапная (часцей філасофская) думка ці канстатуюцца пэўнае жыццё вае назіранне. А манавершы будуцца па агульных законах паэзіі: ім уласціва павышаная эмацыйнасць, ужыванне смелых тропай і стылістычных фігур, яркае вобразнае напам’яненне, нярэдка – музычны пачатак, падмацаваны алітэрацыямі і асанансамі. Манаверш можа мець пыталную, клічную інтанацыю ці нагадваць фразу, выхапленую з гутаркі, і, такім чынам, разлічаны на асацыяцыйнае мысленне чытача. Такім чынам, агульнае паміж афарызмам і манавершам – толькі лакалінасць.

Канешне ж, нельга не абмінуць увагай узаемаўздзеянне адной формы на другую. Напрыклад, адны мініяцюры Анатоля Дзёбіша з нізкі “Усё гэтак проста: імгненныя ўражання” маюць усе прыкметы афарызма (“Позна не бывае ніколі – нават памерці” [12, 184], “Забіць пачынаецца з надакучлівасці” [12, 184], “Абсурд – шлях да ісіцы” [12, 184]), другія – манаверша (“Белая лілея, па шыю ў вадзе – просіць піць” [12, 185], “Ідзе снег – нявеста скідае вэлом” [12, 186]), трэція – афарызма і манаверша адразу (“Камяні вырастаюць з маўчання” [12, 187], “Сон спазняецца на спатканне – не стану чакаць” [12, 188], “За чорнай фіранкай – чорны свет” [12, 189]).

Такі жанравы сінтэз глядзіцца натуральна і прадстаўляе тую паэтычную гармонію, калі фармальныя камбінацыі “расакрэчваюць” ісічную канкрэтнага моманту. Пра падобныя з’явы У. Маркаўзначае, што “бывае афарызмычны аднарадковік, – бо існуе ж «празаічная» паэзія, раман у вершах і г. д.” [13, 345]. Іншыя даследчыкі схіляюцца да тэрміна удэтэрон (ад грэц. *υδeteros* ні той, ні гэты, у дадзеным выпадку – “ні верш, ні проза”), прапанаванага Бурычам і ўдакладненага Кармілавым (насамрэч удэтэрон – “і верш і проза”). І гэтыя сцвярджэнні цалкам слушныя, бо “ў мінімалістычным аднарадковым творы ўсялякія межы паміж літаратурнымі родамі і жанрамі часам сапраўды сціраюцца” [14, 28], – падсумоўвае В. Жыбуль.

Сучаснае грамадства патрабуе экшэну, дзе прымаецца адно з двух: звышвыверанасць або абсалютная бязгрудзіца. Адметнасць згаданых пасылаў у тым, што першы і другі аднолькава ўражваюць аўтарскай смеласцю выкладу ўсё паглынальную святлонасць чытача. Рэцыпіент шукае адказаў, настройваецца на дыялог, а яму прапаноўваюць: “*Каб ведаў я, дзе тая праўда ёсць*” [15, 29], – як гэта робіць Ю. Пацюпа. Такая ілюстрацыя выклікае свежую рэакцыю, якая патрэбна сучасніку. Празрыстасць мастацкага выказвання мае на мэце вызваленне святлонасці, у такім пасланні чытач асабіста шукае актуальны яму сэнс, дзе навізанне непрымальнае.

Здольнасці манаверша як звышвыверанай моўнай адзінкі ўздзеяння выкарыстоўваюць сучасныя рэкламадаўцы. Гучнае “*Купляйце беларускае*” адразу выклікае ў святлонасці шэраг эмацыянальных ланцужкоў, менавіта гэта – узор тэкставага пасылу, задача якога – накіраваць думку ў належным напрамку.

Пагодзімся з Т. Шышовай, што манаверш “з’яўляецца своеасаблівым эцюдам для мастакоў слова, эцюдам, які дазваляе злавіць імгненне, не губляючы час на пошук лішніх слоў” [16, 6]. Арэолам у такім пасланні

выступае момант недагаворанасці, які прыцягвае ўвагу чалавечай свядомасці.

Такім чынам, манаверш уяўляе сабой звышвывераную адзінку, якая вылучаецца дакладнасцю – гаварыць

пра многае толькі ў некалькіх словах. Выкарыстанне такога верша не будзе шырока распаўсюджаным, масавым па той прычыне, што далёка не кожны аўтар здолее ўкласці ў адзін радок цэлы Сусвет.

Літаратура

1. Яна і Я: Вершы і песні пра каханне / уклад. У. Сіўчыкаў, Р. Шастак. – Мінск: ПУП “Радые лаплюс”, 2005. – 512 с.
2. Акулін, Э. Крыло анё ла: вершы, акрапаэмы / Э. Акулін. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1995. – 91 с.
3. Барысюк, Т. Крэда / Т. Барысюк // Роднае слова. – 2006. – № 2. – С. 28.
4. Бирюков, С. Року укор: Поэтические начала / С. Бирюков. – Москва: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003. – 512 с.
5. Акулін, Э. Святая ноч: выбраанае / Э. Акулін. – Мінск: Медысон, 2013. – 544 с.
6. Барадулін, Р. Воз вё з лё с: хуткамоўкі / Р. Барадулін. – Мінск: Радые ла-плюс, 2013. – 64 с.
7. Жыбуль, В. Анаграма і іншыя віды перараскладання слоў у сучаснай паэзіі [Электронны рэсурс] / В. Жыбуль // Беларускі калегіум. – 2004 – 2013. – Лекцыя № 5. – Рэжым доступу: <http://bk.baj.by/lekcyyi/litaratura/zhybul05.htm>. – Дата доступу: 02.03.14.
8. Мінкевіч, С. Праз Гале-Рэю / С. Мінкевіч. – Полацк: Выд. Суполка “Полацк. ляды”, 1994. – 67 с.
9. Ціханова, Г. Марскія шпількі / Г. Ціханова // Другое полушарие. 2003. – № 21. – С. 27.
10. Хадановіч, А. Я супраць барыкаднай літаратуры [Электронны рэсурс] / А. Хадановіч // Радые Свабода. – 2014. – Рэжым доступу: <http://www.svaboda.org/content/article/24875854.html>. – Дата доступу: 03.03.14.
11. Хадановіч, А. Землякі, альбо Беларускія лімэрыкі / А. Хадановіч. – Мінск: Логвінаў, 2005. – 156 с.
12. Дзёбш, А. Усё гэтак проста: Імгненныя ўражання / А. Дзёбш // Крыніца. – 1999. – № 9. – С. 184–189.
13. Марков, В. Трактат аб адностроке / В. Марков. – Санкт-Пецярбург: Изд-во Чернышова, 1994. – 367 с.
14. Жыбуль, В. “Толькі адзін радок”. Манаверш як мініяцюрная пазычная форма / В. Жыбуль // Роднае слова. – 2006. – № 5. – С. 27–28.
15. Пацёпа, Ю. Каб ведаў я, дзе тая праўда ё сць / Ю. Пацёпа // Роднае слова. – 2006. – № 5. – С. 29.
16. Шышова, Т. Манаверш: увесь свет у адным радку / Т. Шышова // Літаратура і мастацтва. – 2011. – 11 лютага. – С. 6.

УДК 81'367.7

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ГЛАГОЛОВ СО ЗНАЧЕНИЕМ МЫСЛИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ТЕКСТЕ РОМАНА Л.Н. ТОЛСТОГО «ВОСКРЕСЕНИЕ»

М.П. Болотская
(Пенза, Россия)

В статье рассматриваются особенности функционирования глаголов семантической группы «мышление» в тексте романа Л. Н. Толстого «Воскресение»; определяются роль и место названных языковых единиц в реализации авторской прагматики.

Вся жизнь есть только «воскресение».
(Л.Н. Толстой)

В романе «Воскресение» Л.Н. Толстой ставит вопрос о возможности, пути, условиях духовного и нравственного возрождения, «воскресения» героев. Смысл «воскресения» открывается в трагически пересечённых жизненных путях Катюши Масловой и Дмитрия Нехлюдова. Развязка трагедии – «воскресение» – была бы невозможна без напряжённых нравственных исканий, нравственной «работы» того и другого. В связи с этим произведение насыщено глагольными формами с семантикой мыслительной деятельности, которые позволяют связать единичные внутритекстовые детали, проследить взаимодействие главных и второстепенных персонажей, спрогнозировать развитие сюжета.

Главным героем романа является князь Дмитрий Иванович Нехлюдов. В романе происходит становление самосознания героя, он ищет свой путь в жизни. И большая часть рассматриваемых глаголов со значением мышления звучит из уст или относится именно к Нехлюдову. Князь Дмитрий Иванович Нехлюдов, рождённый и воспитанный в аристократической среде, поднимается до осуждения и отрицания господствующих порядков, он готов коренным образом изменить свою собственную жизнь, встать на путь разрыва со своим классом. Неудивительно поэтому, что большая часть глаголов со значением критического мнения, суждения (осудить, отказать, согласиться, причислить, принять и др.; всего их около 11%) звучит из уст Нехлюдова или относится именно к Нехлюдову: «Он решил, что не оставит её, не

изменит своего решения жениться на ней»; «Но, увидев Катюшу, он согласился встретить у неё тушек Пасху;

«Я восхищаюсь этим и одобряю вас»; «Разорву эту ложь и признаю всё»; «Нехлюдов всё-таки не мог отка-заться и изъявил согласие» и др.

В Нехлюдове соединились черты редкие, исключительные с чертами, присущими многим из тех людей, которых жизнь ставит в сложные и трудные обстоятельства. Решившись порвать со всеми привычными взглядами и убеждениями своей среды, он приобрёл неизмеримо большую свободу суждений: «Нехлюдов слушал и почти не понимал того, что тот говорил»; «Не знаю, либерал я или что другое»; «И он вдруг понял, что вызывает в нём отвращение»; «Я знаю, что вам трудно простить меня, – начал Нехлюдов» (глаголы со значением познания, обладания знаниями, узнавания, изучения, интереса составляют около 30% от общего количества глаголов мышления).

Новизна положения Нехлюдова вызвана прежде всего изменившимися условиями русской жизни, а также тем, что ему удаётся гораздо ближе и полнее узнать

«механизм» того общественного строя, к полному отрицанию которого он приходит в конце романа. Это натура мыслящая, постоянно ищущая, идущая непосредственно к цели: «Я это за счастье должен считать»; «Он задал себе этот вопрос»; «Он считал своим долгом исполнить всё это»; «В этом отношении он составил своё мировоззрение»; «Но разве не то же явление

исходит среди богачей...? Мы не видим в этих людях извращения понятия о жизни... только потому, что круг с такими извращёнными понятиями больше и мы сами принадлежим к нему. Всё дело в том, – думал Нехлюдов, – что люди эти признают законом то, что не есть закон, и не признают законом то, что есть вечный, неизменный, неотложный закон, самим богом написанный в сердцах людей. От этого-то мне и бывает так тяжело с этими людьми, – думал Нехлюдов. – Я просто боюсь их» (героя ярко характеризуют глаголы со значением собственно мысли: думать, считать, доказать, мыслить и др. – их 22%).

В поисках ответов на вопросы Нехлюдов идёт трудным путём к истине, освобождаясь от груза предубеждений, делая для себя много открытий. Нехлюдова отличает и большая свобода действий. В нём происходит глубокая мучительная работа, которая и характеризует его внутренний мир. Это сильная, волевая натура. Состояние героя помогают передать глаголы со значением воли, желания (их 20%): «Я хотел проститься»; «Он не хотел христосоваться, но только хотел быть ближе к ней»; «Мне только хотелось помочь ей»; «Я бы желал знать, сколько времени провела подсудимая в номере Смелькова»; «Мне хотелось бы иметь свидание с ней» и др.

Мы видим людей и события, о которых размышляет Нехлюдов, будто присутствуем при самом возникновении мыслей и чувств героя романа, вызванных всем происходящим перед его глазами. Именно глубина и сила его размышлений, духовных исканий позволяют признать Нехлюдова типичным толстовским героем. Чувства и мысли Нехлюдова воспринимаются нами как живые отклики его ума и сердца: «Нехлюдов вспомнил цепи, бритые головы, побои...»; «И он вспомнил себя таким, каким он был тогда»; «Нехлюдов дал эти деньги и забыл про неё»; «Он с отвращением вспомнил об её прекрасных плечах и руках»; «Потом много раз Нехлюдов со стыдом вспоминал весь разговор с ней» (глаголов со значением памяти – 8%).

Беды и муки людей из народа Нехлюдов сопоставляет сначала со своими собственными «грехами», а затем уже и с «великим грехом» правящих классов.

Л.Н. Толстой очень часто говорит о Нехлюдове: он увидел; он понял; он открыл. Классик неоднократно подчёркивает, что перед его героем встают вопросы, неумолимо требующие ответа, и что он занимается исследованием вопросов, которые возникали перед Нехлюдовым в разные моменты его жизни и нередко носили глубоко личный характер: «В этом он обманывал сам себя»; «Он мечтал о женщине только как о жене»; «Но Нехлюдов заглушил в себе этот голос»; «Он никогда ни в чём не раскаивался и ничего далеко вперёд не загадывал»; «Я не позволял воображению работать, а систематическим образом распределял своё время». Почувствовать душевное, психологическое состояние героя помогают глаголы со значением глубинных мыслительных процессов: размышление, мечта, грёза (их более 4%).

Литература

1. Толстой, Л.Н. Собрание сочинений: в 22-х т. / Л.Н. Толстой. – М.: Худож. лит. 1983. Т. 13. Воскресение.– 494 с.

Человек мыслящий, Нехлюдов находит необходимым установить и понять причины тех явлений, с которыми ему приходится сталкиваться. Он стремится обобщить разрозненные и многообразные наблюдения, выявить главное, существенное, то есть определить наиболее характерные черты людей и событий. В процессе этого не исключены колебания: «Он показался себе смеионом»; «Ему казалось, что он и теперь слышал этот запах»; «Нехлюдову показалось, что Маслова при этом улыбнулась, и эта улыбка показалась ему отвратительной»; «Ему показалось, что она неестественно сжала рот» (глаголов со значением неуверенного представления, сомнения, колебания всего около полутора процентов).

Духовный переворот, пережитый им во время судебного процесса Масловой, заставил Нехлюдова отказаться от поисков готовых ответов, самому провести то «исследование вопросов», которое стало главным делом его жизни после суда над Катюшей. «Исследование вопросов», которым занимается в романе главный герой, превращается на наших глазах в подлинное следствие по делу тех, кто судил Маслову, а также просрочивших паспорта крестьян, политических заключённых и других арестантов. Разветвлённое, проводимое на разных уровнях социальной лестницы следствие, осуществляемое Нехлюдовым как «исследование вопросов» и есть, в конце концов, то главное, что поручено ему сделать автором романа.

Читатель расстаётся с Нехлюдовым в тот момент, когда герой пытается в Евангелии найти ответ на вопрос о том, как исправить зло жизни. Психологическое состояние Нехлюдова передают глаголы со значением верования (исповедать, верить, принять; их немного, всего 1%): «Обещаюсь и клянусь всемогущим богом...»; «Он не хотел притворяться, что верит в то, во что не верит»; «Но мало того, что он сознавал и верил, что, исполняя эти заповеди, люди достигнут наивысшего доступного им блага, он сознавал и верил теперь, что всякому человеку больше нечего делать, как исполнять эти заповеди, что в этом – единственный разумный смысл человеческой жизни, что всякое отступление от этого есть ошибка, тотчас же влекущая за собой наказание».

Как видим, те глаголы мышления, которые окружают антропоним Дмитрий Иванович Нехлюдов, полностью выражают внутренний мир, глубину и силу его размышлений и духовных исканий. С помощью глаголов, характеризующих мыслительную деятельность, Л.Н. Толстой не только передаёт нам мысли своего героя в переломные моменты, в моменты наибольшего внутреннего напряжения, но и делает осязуемым процесс самого мышления, а также заставляет персонажей предельно раскрываться перед читателем, обнаруживать внутреннее содержание, показывать, что таится за внешним проявлением мыслей и чувств.

А.В. Герцик
(Мозырь, Беларусь)

В статье рассмотрены особенности стиля повести «Принц Госплана», которая написана в форме компьютерной игры, и повести «Шлем ужаса», написанной в виде Интернет-чата. Охарактеризовано соотношение русскоязычной и английской лексики в произведениях, описаны примеры лексических симбиозов и англо-русских литературных фразеологизмов. Высказано суждение, что жанровая природа повестей становится определяющим фактором их художественного стиля.

Так уж повелось, что в переломные исторические эпохи русский язык подвергался многочисленным экспериментам. В начале XX века футуристы искали новые способы художественной выразительности, подвергая слова разного рода трансформациям, смысловым, фонетическим и морфологическим.

Через сто лет после них наши современные авторы пытаются соединить русский и английский языки в некий «новояз». Подобного рода синтез можно отметить в творчестве таких авторов, как Оксана Робски и Зотов, причем языковые соединения наличествуют уже в названиях произведений: один из романов О. Робски называется «Про любовь on», а у Зотова почти все романы имеют русско-английские названия: «Ад & Рай», «Апокалипсис Welcome», «Москва», «Страшный Суд 3D».

Но подобным соединением, собственно, и исчерпывается вся новая художественная выразительность, поскольку тексты написаны обычным русским языком, очень примитивным у О. Робски, и не лишенным таланта у Зотова.

Значительно интереснее в языковом и художественном планах повести В. Пелевина «Принц Госплана» (1991) и «Шлем ужаса» (2005), написанные в стиле компьютерной игры и Интернет-чата.

Начинается «Принц Госплана» со своеобразной инструкции для дилетантов к компьютерной игре, которая в то же время исполняет роль своеобразного предисловия, которое заменяется английским словом «Loading» (загрузка): «По коридору бежит человеческая фигурка. Нарисована она с большой любовью, даже несколько сентиментально. Если нажать клавишу «Up», она подпрыгнет вверх, выгнетса, повиснет на секунду в воздухе и попытается что-то поймать над своей головой. Если нажать «Down», она присядет и постарается что-то поднять с земли под ногами. Если нажать «Right», она побежит вправо. Если «Left» – влево. Вообще, ею можно управлять с помощью разных клавиш, но эти четыре – основные» [1, 3].

«Шлем ужаса» открывается вполне традиционным предисловием, в котором приводятся слова самого автора об истории создания произведения: «Это очень интересный проект издательства: всем участникам было дано задание написать версию какого-нибудь мифа по своему выбору, в любой форме. Я попросил дочку своих знакомых итальянцев выбрать для меня миф, она долго думала, а потом прислала мне мэйл с одним-единственным словом «Minotaurus»...

В результате на свет появилось изложение мифа о Минотавре, написанное в форме Интернет-чата» [2, 2].

«Шлем ужаса» начинается своеобразным электронным эпиграфом, построенном на синтезе русской и английской лексики: «Креатифф о Тезее и Минотавре [Started by Ариадна] at xxx pt xxx xxx BC GMT

Построю лабиринт, в котором смогу затеряться с тем, кто захочет меня найти, – кто это сказал и о чем?» [2, 1].

Главы повести «Принц Госплана» имеют также английское название «Level» (уровень), а их нумерация соответствует разным уровням игры. После «Level 4», когда условный герой – Принц – погибает, следует «Autoexec. bat» (прошла казнь), которая возвращает действие к исходной точке.

После достижения последнего – двенадцатого – уровня следует «Game paused» (остановка игры), в которой Саше Лапину кажется, что он может вернуться в реальность, но стоит ему включить компьютер, как на экране снова высвечивается надпись «Level 1». Выход из игрового пространства видится герою во сне, которым завершается все повествование: «...если нажать одновременно клавиши «Shift», «Control» и «Return», а потом еще дотянуться до клавиши, на которой нарисована указывающая вверх стрелка, и нажать ее тоже, то фигурка, где бы она ни находилась и сколько бы врагов перед ней ни стояло, сделает очень необычную вещь – подпрыгнет вверх, выгнетса и в следующий момент растворится в небе. Have a nice DOC! B>>» [1, 62].

«Шлем ужаса» по формальным признакам очень похож на пьесу, поскольку участники действия обмениваются репликами, хотя при этом не видят и не слышат друг друга: все ответы и возражения появляются на экране. Имена героев условные и написаны в английской транскрипции, хотя во время диалогов они называют друг друга в русскоязычных эквивалентах: [Organizm (-:)] Организм, [Romeo-y-Cohiba] Ромео, [Nutscreamer] Щелкунчик, [Monstradamus] Монстрадамус или Монстр (в кратком варианте), [Ariadna] Ариадна, [Isolda] Изольда, [UGLI 666] Угли, [Sliff _zoSSchitan] Слив, а на последних страницах к ним добавляется Тесей, имя которого подается в двух вариантах [Theseus] и [TheZeus]. Здесь Пелевин мастерски строит игру английских слов: в первом варианте – это имя афинского героя, во втором – имя верховного олимпийского божества – Зевса.

В тексте «Принца Госплана» много типично компьютерной лексики: *эйтишка, винт в восемьдесят мегабайт, курсорные клавиши, подвисает, скоро в DOC войдет*; названий игр – «Абрахамс», «Крэйзи бёрд», «Принц», «Тархан», «Старлайдер», «Аркионд», «Проткаттер» (все названия В. Пелевин дает именно так – в русской фонетической транскрипции). Есть даже одна поговорка, соединяющая в себе русские и английские слова: «Семь бед – один Reset».

В «Шлеме ужаса» к созданию неологизмов в наибольшей степени склонен Слив. Иногда они основаны на соединении русских и английских слов: «научный fuckT»; в других – на присоединении эпинтетической согласной, причем целое выражение приобретает в этом случае нарочито огрубленный смысл: «фантазия блямор»; а иногда целое высказывание героя соединяет

в себе неологизмы перестроечного времени и русско-английские словесные подобию: *«Весь кошерноготический гламур и поле чудес, на котором вас каждый день иппут в шопинг под фотографией денежного дерева»* [2, 154]. Слив единственный из действующих лиц, кто употребляет русскую нецензурную лексику, но допускает в ней очень много ошибок, так что слова теряют свой традиционный облик и воспринимаются уже не столь однозначно.

В «Level 5» «Принца Госплана» герой пересекается с чужеродными игровыми пространствами, в которых игроки противостоят советской военной технике; здесь начинается парадокс, смена нравственной парадигмы: в американской игре русские должны терпеть поражения. Стилистика в сцене чествования героя-победителя основана на резком столкновении недавно безусловного советского патриотизма с достижениями в американской компьютерной игре. Комизм ситуации достигается здесь объединением в одном контексте привычной советской лексики и «суперменских» подвигов товарища Старопопикова: *«Сегодня исполняется двадцать лет трудовой деятельности Кузьмы Ульяновича Старопопикова в Госплане. И сегодня же утром Кузьма Ульянович сбил над Ливией свой тысячный Миг! <...> Я беру на себя смелость сказать, что Кузьма Ульянович – лучший пилот Госплана. И недавно полученный им от Конгресса орден «Пурпурное сердце» будет на его груди уже пятым»* [1, 65].

Разные игры, в которые попадает Саша Лапин, выписаны в разных стилевых манерах. Так, военная игра «Абрахамс» выписана в духе батальной литературы, приключения героя в метро и гастрономое содержат множество перестроечных социологических клише, а сказка, которую рассказывает Саша воину Аббасу, содержит в себе стилизацию в духе восточных средневековых книг.

В «Шлеме ужаса» также наличествует пародия, объектом которой является научный дискурс, устами Ариадны описан шлем на голове Астериска: *«Я помню, что шлем ужаса состоял из нескольких главных деталей и множества вспомогательных. У деталей были странные названия: фронтальный сачок, решетка сейчас, лабиринт-сепаратор, рога изобилия, зеркало Тарковского и так далее»* [2, 52–53].

Описания Ариадны по-женски эмоциональны, а потому Щелкунчик и Монстрадамус, наиболее образованные из персонажей, вынуждены ее постоянно переспрашивать и уточнять детали.

Описание работы шлема также дано через восприятие Ариадны: *«... на твоё лицо ложится нежный отблеск летнего дня. Вот так же и фронтальный сачок, нагреваясь под действием падающего на него потока впечатлений, передает тепло на решетку сейчас. Решетка возгоняет хранящееся в верхней части шлема прошлое, которое переходит в туманное состояние и под давлением обстоятельство поднимается в рога изобилия. Рога изобилия выходят из лба, огибают шлем по сторонам и сплетаются в затылочную косу, которая спускается в основание шлема. Там, под решеткой сейчас, находится область будущего, куда выбрасываются пузыри надежды, возникающие в затылочной косе. Эти пузыри, поднимаясь, лопаются на решетку сейчас, создавая давление обстоятельство, приводящее к тому, что в лабиринте-сепараторе возникает поток впечатлений. А поток впечатлений, в свою очередь, расширяется о фронтальный сачок, нагревая решетку сейчас и возобновляя энергию цикла»* [2, 53–54].

В приведенных отрывках использована псевдонаучная стилистика, основанная не на объективных данных, а на литературных и культурологических реминисценциях: *«рога изобилия», «зеркало Тарковского», «давление обстоятельство», «пузыри надежды»* (явная параллель с «пузырями земли» из шекспировского «Макбета»), *«поток впечатлений»* (синоним «потока сознания», понятием, которым называли особую разновидность художественного метода в литературе начала XX века).

В «Шлеме ужаса» способностью передвигаться внутри лабиринта наделены четыре персонажа: Ариадна, Изольда, Ромео и Слив. Причем символика имен здесь вполне очевидна: Ариадна задает направление, она видящая, ее сны играют роль путеводной нити для остальных; Изольда и Ромео по определению – герои-любовники, которые стремятся отыскать друг друга, не подозревая, что у каждого из них есть своя «пара», у Ромео – Джульетта, у Изольды – Тристан, отсюда становится понятной финальная ошибка героев, они нашли совсем не того, кого искали. Ромео и Изольду мало заботят рационалистические размышления Монстрадамуса и Щелкунчика.

Слив воплощает непосредственное действие, поэтому в финале именно он оказывается со шлемом ужаса на голове и навязывает всем остальным свое видение окружающего мира.

Стилистика большинства пелевинских портретов в «Принце Госплана» включает и авторские оценки; в большинстве случаев она негативна, что достигается подбором соответствующих эпитетов и сравнений, как это происходит с описанием внешности Эммы Николаевны: *«Её лицо было густо покрыто пудрой и напоминало присыпанный стрептоцидом большой розовый лишай»* [1, 14].

Портрет Старопопикова выдержан в типично гоголевской стилистике образа «маленького человека»: *«...это был низенький, полненький и лысенький мужичок в толстых очках, одна дужка которых была обмотана черной ниткой. Он совершенно ничем не выделялся – наоборот, был за столом самым незаметным, и, только приглядевшись, Саша заметил на его груди несколько рядов орденских планок – правда, тоже незнакомых»* [1, 25].

Внутренние монологи Саши Лапина содержат характеристики его отношения к сослуживцам, особенно негативно герой относится к своему начальнику, Борису Григорьевичу: *«Саша ненавидел Бориса Григорьевича той длительной и спокойной ненавистью, которая знакома только живущим у жестокого хозяина сиамским котам и читавшим Оруэлла советским инженерам»* [1, 4]. Характеристика в известной степени гротескна, поскольку соединяет понятия, принадлежащие к разным смысловым рядам: сиамский кот – Оруэлл – советский инженер.

Саша с трудом переносит ограниченность окружающих его сослуживцев, но вынужден по старой, еще доперестроечной, привычке приспособливаться: *«Господи, да на что же я надеюсь? – подумал он. – Что я буду здесь делать через год? А ведь они хоть очень глупые, но все видят. И все понимают. И не прощают ничего. Каким же оборотнем надо быть, чтобы здесь работать...»* [1, 32].

Слово «оборотень» является ключевым, поскольку Саша Лапин существует в повести в двух ипостасях – скромного служащего Госснаба (в реальности) и участника компьютерной игры Принца (в виртуальном пространстве). Эти две составляющих художественного образа все время

переплетаются, поскольку герой стремится уйти от окружающей его действительности, которую он с трудом переживает, вымышленный мир, где он чувствует себя относительно комфортно, но разумом понимает ограниченность этого комфорта, недаром последний свой сон герой видит в какой-то убогой комнатухе, заваленной никому не нужной рухлядью.

В «Шлеме ужаса» ключевых слов два, но они не существуют одно без другого, это «лабиринт» и «Минотавр». Герои постоянно размышляют об их значении в том лабиринте, в каком все они оказались по чьей-то недоброй воле. Щелкунчик и Монстрадамус олицетворяют начало философско-рационалистическое, в их уста вложены определения многих понятий современной цивилизации: «...Минотавр – это дух времени, *Zeitgeist*, который проявил себя в виде коровьего бешенства, отсюда его символическая репрезентация в виде человека с бычьей головой. В искусстве ему соответствует постмодернизм, который и есть коровье бешенство культуры, вынужденной питаться порошком из собственных костей. А в политике это то, что видишь и чувствуешь, когда включаешь телевизор» [2, 146].

Некоторые рассуждения Щелкунчика сформулированы афористично: «*Ты не допускаешь, что это «некоторое время» до того, как все станет ясно, и есть жизнь?»*» [2, 144].

Монстрадамус также склонен к афористичной риторике, в которой легко узнаваема реальность перестроечной эпохи: «*Только мне надоели эти лабиринты, в которых нельзя ни заблудиться, ни выйти на свободу. И все эти Минотавры с рогами на ххх, которые обещают вот-вот вывести к звездам*» [2, 149]. Здесь игра смыслов: еще одно имя Минотавра в романе – *Астерий (Звездный)*, да и широко

известное выражение «*Per aspera ad astra*» («Через тернии к звездам») также упомянуто в тексте.

В. Пелевин поочередно надевает маски своих персонажей и делает весьма интересные умозаключения. Устами Щелкунчика дается следующее определение дискурса: «*Дискурс, сказал волосатый, это место, где рождаются слова и понятия, лабиринты и Минотавры, Тесеи и Ариадны. Даже сам дискурс рождается не где-нибудь, а именно в дискурсе. Однако парадокс заключается в том, что хотя в нем и возникает вся природа, сам он в природе не встречается и разработан совсем недавно. Другой трагический диссонанс в том, что хотя все и рождается в дискурсе, сам дискурс без государственных или частных дотаций длится не больше трех дней и затухает навсегда. Поэтому у общества не может быть задачи актуальнее, чем дотировать дискурс*» [2, 141].

Такое определение научного дискурса тоже выдержано в пародийно-комических тонах, оно основано на использовании приблизительной описательной терминологии. Собственно весь приведенный отрывок – это тоже вид дискурса, когда макросоциальный феномен – научное понятие – доводится до человека путем дозированного информационного воздействия.

Таким образом, в упомянутых повестях В. Пелевина чередуются различные лексические и стилистические пласты, что позволяет автору выполнить свою художественную задачу: отобразить различные тенденции перестроечного и постперестроечного времени, используя для этого разнообразные аллегории, речевые штампы, иногда узкоспециальную лексику и профессиональный жаргон, языковые заимствования и соединения, и даже слова, которые находятся за пределами литературного языка.

Литература

1. Пелевин, В.О. Принц Госплана / В.О. Пелевин. – М.: Эксмо, 2005.
2. Пелевин, В.О. Шлем ужаса: Креатифф о Тезее и Минотавре / В.О. Пелевин. – М.: Открытый мир, 2005.

УДК

ОЦЕНОЧНЫЕ ЕДИНИЦЫ КАК СРЕДСТВА ХАРАКТЕРИСТИКИ РУССКОГО НАРОДА В СТАТЬЕ Н.С. ЛЕСКОВА «ПЯТЬДЕСЯТ ЛЕТ НАЗАД»

О.А. Головачева

(Брянск, Россия)

В работе рассматриваются особенности функционирования лексических единиц оценочного диапазона в статье Н.С. Лескова «Пятьдесят лет назад».

Одной из национально-исторических основ русского народа, неизменных на протяжении ряда столетий, является патриотизм, что наглядно проявляет статья Н.С. Лескова «Пятьдесят лет назад». Данная работа, датированная июнем 1862 года, служит своеобразным напоминанием современникам публициста об их достойных предках, сокрушивших в 1812 году грозную и огромную армию, предводительную первым полководцем в мире:

Все обещало успех Наполеону: соединенные силы романских и германских племен напирали на одинокую, оставшуюся без друзей и союзников страну; Запад шел, с полными надеждами победы, на унижение и гибель славянского Востока. Храброе и преданное войско наше не в силах было заслонить родную землю и с горькою скорбью, покоряясь необходимости, оставляло открытым путь врагу ...[1; здесь и далее цит. по этому изданию].

Безграничная любовь русского литератора к своей родине и боль за нее звучат в этих словах, смысловое наполнение которых усиливается в контекстной парадигматике. Так, в синонимические отношения автор вовлекает лексемы *союзники*, *друзья* и словосочетание *соединенные силы* (*соединенный* – «объединенный, составленный из двух или нескольких однородных частей, единиц и т. п.» [2, т. 4, 182]; *союзник* – «тот, кто находится в объединении организаций, государств для каких-либо совместных действий, целей» [2, т. 4, 216]; *друг* – «сторонник, приверженец, защитник» [2, т. 1, 448]). Эти единицы имеют интегральную сему «объединенный/ находящийся в объединении», отсутствие которой служит мотивационной базой для создания контекстной антонимии применительно к лексеме *одинокая* и синонимичному словосочетанию *оставшаяся без друзей и союзников (страна)*; т. к. *одинокий* – «пребывающий отдельно от других» [2, т. 2, 593]. Данные семантиче-

ские объединения в качестве дифференциального содержат компонент „отдельно от других“. В контексте синонимический ряд *соединенные силы, союзники, друзья союзники*, расширен за счет онима *Запад*, противоположность которому образует номинация *Восток*. Автор подчеркивает: *славянский Восток*, тем самым возбуждая в адъективе *славянский* имплицитную сему „православный“, т. е. противопоставленный католическому и протестантско-лютеранскому (Западу). По наблюдению выдающегося русского мыслителя М.О. Меньшикова,

«духовно и политически всегда спасало Россию» именно православие. «И об эту твердыню долгие века разбивались, как о некий Гибралтар духа, все чужеземные волны, приливы и разливы» [3, 153]. Таким образом, оказавшаяся в изоляции православная страна была вынуждена в 1812 году противостоять объединенным силам иноверов, чтобы сохранить свою независимость и национальную идентичность.

Силу духа русских людей, их страстное желание спасти Родину показывает Н.С. Лесков с помощью разнообразных языковых средств, в частности, лексических единиц с позитивной оценочностью. Например, глагола *заслонить (родную землю)* – «закрывать, загородить собой» [2, т. 1, 572], адъективов *храброе и преданное (войско наше)*, где *храбрый* – «отличающийся мужеством и решительностью в поступках, умением преодолевать страх, отважный, смелый» [2, т. 4, 623]; *преданный* – «верный, постоянный в своих чувствах, привязанности к кому-чему-либо» [2, т. 3, 362], *отчаянный* – *разг.* «не знающий страха, способный на самый рискованный поступок» [2, т. 2, 721].

Несгибаемую волю и духовную мощь защитников Отечества демонстрирует публицист и через языковые средства, которые приобретают оценку одобрения в контексте (*невидимый* – «скрытый, незаметный», – [2, 427]; *неуловимый* – «такой, которого трудно, невозможно поймать, застать где-либо» – [2, т. 2, 459]; *необъятный* – «очень большой по силе, степени проявления, чрезвычайный» [2, т. 2, 458]; *немерянный* – «неустановленной величины, размеров [2, т. 2, 427]):

... *нашествие встретило отпор силы необъятной, немерянной и несчитанной, невидимой и неуловимой, но вездесущей – отпор народа! Этот отпор, дикий, отчаянный, беспорядочный и беспощадный, имел в себе что-то стихийное, подобно своему союзнику – морозу.*

У контекстных синонимов (*сила*) *необъятная, немерянная и несчитанная, (отпор) дикий, отчаянный, беспорядочный и беспощадный* автор намеренно меняет вектор оценки, чтобы выпукло, убедительно показать величие и духовную красоту русских людей, их подвиг 1812 года.

Здесь максимальную реализацию семантического объема адъективов, включая эксплицированные и/или потенциальные оценки, проявляют, например, слова *дикий* – «ничем не сдерживаемый, необузданный, неистовый, неукротимый; переходящий границы нормального, очень сильный, невероятный» [2, т. 1, 399]; *беспорядочный* – «не соблюдающий порядка, должной последовательности», [2, т. 1, 83]; *беспощадный* – «не дающий пощады, безжалостный, жестокий» [2, т. 1, 83]; имеющие в узусе пейоративную оценку, которая в статье меняется на мелиоративную за счет интегральных сем „очень сильный“, „стихийный“. Прилагательное *вездесущий* – «всюду присутствующий, всюду пребывающий (постоянный эпитет христианского Бога)» [2, т. 1, 145]) – для православно-славных людей также имеет положительную отмеченность вследствие синтагматической

Н.С. Лесков органично вводит названные лексические единицы в систему парадигматических отношений целью использовать обозначаемые ими «подробности действительности...как аргументы, почерпнутые в живой, невымышленной жизни» [4, 72].

Народ жег жилища, истреблял запасы, уходил в леса и болота, прятал там семьи и имущество, соединялся в неустроенные толпы и шайки, подстерегал врага, ловил его, где только можно и истреблял, где и как мог, с ожесточением, как зверя; гибнул сам, но не слабел, не пугался.

Это и значило, по И.А. Ильину, «быть русским», т. е. «понимать Россию сердцем, верить в нее, как верили в Россию все русские великие люди, все ее гении и строители» [5, т. 1, 327]. Материал статьи Н.С. Лескова позволяет добавить: и все, кто боролся с врагом за свою землю.

Яркой национальной особенностью восприятия родины русским человеком является желание ее защитить и сохранить, о чем в тексте сигнализируют глаголы с интегральной семой „защиты“ , „обороны“ , например, *спасти*, и „разрушения“ : *истреблять, гибнуть, жечь*, усиливающие экспрессивно-оценочный потенциал субстантивов *толпа* и *шайка*, где данный семантический компонент также имеет место быть. Такие лексемы получают коннотацию положительного плана в силу частичной трансформации их семантического объема, например, одно из значений полисеманта *разбойник* – «тот, кто причиняет физический и материальный ущерб кому-либо; насильник, угнетатель» [2, т. 3, 585] – утрачивает сему «угнетатель». Контекст привлекает компоненты «вынужденно», «для защиты Родины» как в семантику данного слова, так и в значение лексем, не претерпевших трансформации: *вырезывать* – «истреблять резней, перерезывать всех» [2, т. 1, 277] и *вред* – «порча, ущерб» [2, т. 1, 266].

Существительные *толпа* – «неорганизованное скопление людей, сборище» [2, т. 4, 375] и *шайка* – «группа людей, объединившихся для разбоя, преступной деятельности; банда» [2, т. 4, 697], в системе языка имеют негативную оценку, направленность которой в тексте меняется на противоположную, т. к. в семантике названных единиц утрачиваются компоненты „сборище“ , „для разбоя“ , „для преступной деятельности“ и актуализируются семы „для сохранения государства“ , „стойко“ , „не шадя себя“ . Народ знал, что после изгнания врага все придется начинать сначала: строить жилье, обзаводиться скотиной, утварью, одеждой, но сейчас все было забыто или оставлено до времени; одно помнилось, одним жилось: прогнать, истребить врага!

Простые люди в решительный момент встали на защиту своей страны и доказали, что «русский народ является одним из самых государственных народов в мире. Данная черта...принадлежит к его сакральной антропологии... затрагивает ядро его ценностной системы» [6, 207], поэтому с полным основанием можно утверждать, что эпитет *священная* (война), отмеченный в одном из прецедентных текстов XX века («Идет война народная, священная война»), в полной мере был бы применим и к Отечественной войне 1812 года.

Такое самопожертвование во имя Родины вызывало восхищение даже у противника. Французский бригадный генерал Филипп-Поль де Сегюр, опубликовавший впоследствии свои воспоминания о войне в России, писал так:

В.П. Шамякина

Наполеон в 12-м году побежден был не войском, а стихиями<...> первая и главная из этих стихий – русский народ// Катержника, который за рубль согласится на убийство, мы не могли бы миллионами подкупить на измену.

В отношении оппозиции в контексте встанут две пары противопоставленных единиц: *рубль – миллион, убийство – измена*. Особый интерес представляет парадигматика абстрактных субстантивов *убийство* – «преступление, лишение жизни кого-нибудь» [2, т. 4, 445] и *измена* – «предательство, переход на сторону врага» [2, т. 1, 647].

Автор здесь не противопоставляет одно преступление другому, а подчеркивает, что русский человек способен совершить убийство, и это в некоторых случаях даже можно как-то объяснить, если не оправдать, но измену Родине нельзя простить, о чем свидетельствуют и многочисленные исторические факты. Н.С. Лесков говорит о героических действиях своего великого народа в ретроспективе, отражая глубинный архетип национального самосознания:

*Пора признать, что в 1812 году, как и в 1612 году, русская земля спасена русским народом; что армии в 1812 году были точками опоры, живыми укреплениями для народной, **везде** разливавшейся и **везде** действовавшей силы.*

По мнению Л.Г. Смирновой, «Длительный исторический опыт защиты своего Отечества обуславливает тот факт, что с существительным *война*, номинирующим одну из самых значимых в общественном сознании антиценностей, в русском языке могут сочетаться и положительно маркированные лексемы» [7, 206]. В статье Н.С. Лескова «Пятьдесят лет назад» это наглядно эксплицирует синтагматика данного субстантива, а также сопутствующих ему глаголов с отрицанием (*слабеть, пугаться и др.*). Смысловое наполнение лексемы *спасти* – «уберечь, избавить от гибели, уничтожения, какой-либо опасности, беды» [2, т. 4, 219] – в русском языковом сознании репрезентируют сферу этноментальности. Н.С. Лесков, опираясь на прошлое России и свой опыт, говорит о евангельской жертвенности тысяч незаметных, скромных русских людей невысокого звания, не дававших присяги, ничего не требовавших лично для себя, просто отстоявших отечество от иноземных захватчиков и показавших, что для них является ценностью национальной жизни:

Ни соблазны и льстивые обещания неприятеля, ни угрозы и истязания не могли сбить народ с этого пути, вынуть у него топор из рук.

Оценочно маркированные в узусе и тексте лексические единицы помогают понять важность для страны и

ее населения ежедневного подвига, свершившегося пятьдесят лет назад, когда каждый истинный патриот жил по принципу Александра Невского: «Кто к нам с мечом придет, тот от меча и погибнет».

Н.С. Лесков отмечает стойкость русских людей, их нравственную чистоту и удивительную духовную красоту. Не умаляя роли армии в защите родины, автор говорит о великой миссии русского народа:

Всякому свое: благородно и честно исполнили свое дело в ту эпоху войска; но двенадцатый год принадлежит народу, его силе.

Уточнение смыслового наполнения лексемы *народ* в тексте идет за счет слова *сила*, в его семантике которого имеет место контаминация значений «величина, значительность, глубина (умственных или душевных свойств)» и «часть общества, отличающаяся какими-либо характерными признаками или направленностью в своей деятельности» [2, т. 4, 91], тем самым русский характер фиксируется Н.С. Лесковым во всем многообразии. В работе «Пятьдесят лет назад» публицист демонстрирует яркие положительные составляющие национального типа народа, который показан как эталон высокой нравственности на все времена. Дублируемые лексемы, значимые выражения – *русская земля – русский народ – народная война* – рефреном проходят через всю статью.

Проблема национального характера является одной из основных в творчестве Н.С. Лескова, именно она – идеал красоты человеческой во многом определила самобытность писателя, закрепив за ним звание знатока народной русской жизни и талантливого её воссоздателя

Лексические единицы, отмеченные в статье «Пятьдесят лет назад» в многообразии парадигматических и синтагматических отношений, аттестуют русский народ как «идеал красоты человеческой» (по Ф.М. Достоевскому). Думается, что тема праведничества, которая появится у Н.С. Лескова писателя в 70-е годы и останется главной до конца жизни, берет свое начало в ранней публицистике, в частности, в данной работе. На таких людей надеялся автор, «полагая, что ими будет спасена Россия», таких он показал в своей статье, таких героев Л.А. Капитанова, исследователь творчества писателя, назовет «бессменно стерегущими душу России» [8, 64], и по праву: в 1812 году народ русский встал на защиту своей земли, родного дома, справедливо считая эти дары Божьи выше выгоды, нередко – жизни.

Литература

1. Лесков, Н.С. Полное собрание сочинений в 30 томах / Н.С. Лесков. – М., 1996.
2. Словарь русского языка: в 4-х тт. – М.: Русский язык, 1988.
3. Русский архив. – М., 1993. – Т. 4. Меньшиков М.О. Материалы к биографии. – 450 с.
4. Дедков, И.А. Публицистика / И.А. Дедков // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1971. – Т. 6.
5. Ильин, И.А. Собрание сочинений в 10 томах / И.А. Ильин. – М., 1993. – Т. 1.
6. Панарин, А.С. Народ без элиты / А.С. Панарин. – М.: Алгоритм-ЭКМО, 2006.
7. Смирнова, Л.Г. Лексика с оценочным компонентом значения в современном русском языке / Л.Г. Смирнова. – Смоленск, 2008. – С. 267.
8. Капитанова, Л.А. Н.С. Лесков в жизни и творчестве / Л.А. Капитанова. – М.: Русское слово, 2002.

ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК П.А. ВЯЗЕМСКОГО В ИСТОРИИ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

Д.Н. Жаткин
(Пенза, Россия)

В статье изложены наблюдения, связанные с многолетней работой автора (совместно с доктором филол. наук, проф. Н.Л. Васильевым и программистом Е.А. Гайдук) над «Словарем поэтического языка П.А. Вяземского», подвергнуты сомнению отдельные высказывания исследователей идиолекта П.А. Вяземского прошлых лет, отмечено значение «Словаря церковнославянского и русского языка, составленного Вторым отделением Императорской Академии наук» (1847) как издания, наиболее полно отразившего особенности лексики той эпохи, в которую жил и творил П.А. Вяземский.

Идея подготовки «Словаря поэтического языка П.А. Вяземского», впервые сформулированная и обоснованная в статьях, опубликованных нами в соавторстве с Н.Л. Васильевым в 2008–2010 гг. (см.: [1, 15–27], [2, 3–8], [3, 90–103], [4, 841–845], [5, 273–276]), получила свое практическое воплощение. К настоящему времени многолетняя работа над словарем, поддержанная исследовательским грантом Российского гуманитарного научного фонда № 12-14-58000а/В «Словарь поэтического языка П.А. Вяземского» (2012–2013; исп. д. филол. н., проф. Н.Л. Васильев, д. филол. н., проф. Д.Н. Жаткин, программист Е.А. Гайдук), полностью завершена; словарь готовится к публикации в московском издательстве «Флинта», планируется его презентация на одном из заседаний семинара «Теория и практика авторской лексикографии» в Институте русского языка им. В.В. Виноградова РАН.

Поэтический язык П.А. Вяземского, являвшегося одним из ярких представителей «пушкинской плеяды», характеризовался вниманием к исконно русскому, нередко устаревшему слову, наличием достаточно многочисленных, но вместе с тем оправданных заимствований из европейских языков, активным использованием окказиональных слов. Последнее из названных обстоятельств (широкое использование новообразований) во многом стало причиной внимания к творчеству поэта со стороны отечественных лингвистов. Ю.С. Сорокин отметил вхождение в литературный обиход термина «народность» [6, 205–206], впервые употребленного П.А. Вяземским в письме к А.И. Тургеневу от 22 ноября 1819 г.: «Зачем не перевести nationalité – народность? Поляки сказали же: narodowosc! Поляки не так брезгливы, как мы, и слова, которые не добровольно перескакивают к ним, перетаскивают они за волосы, и дело с концом. Прекрасно! Слово, если нужно, укоренится» [7, т. 1, 357–358]. Вместе с тем, предлагая свое убедительное истолкование пушкинской строке «И мальчики кровавые в глазах» – «фрябит, крути, пятна в глазах» [8, 129–134], исследователь не обратил внимание на эпистолярный П.А. Вяземского, в котором сохранилась интересная параллель («Нет болезни, которую можно было бы залечить, а есть состояние не по себе: горечь во рту, шум в ушах, тяжесть в голове, озноб в сердце, мальчики или лягушки в глазах» [7, т. 1, 256]), на которую указал А.А. Алексеев [9, 146].

Систематизацию и значительное приращение научного знания об окказиональных словах, использовавшихся П.А. Вяземским, можно видеть в диссертации С.А. Костиной «Типы и функции новообразований П.А. Вяземского». С.А. Костина стала по сути первым лексикографом П.А. Вяземского: в приложении к ее диссертации [10, 211–250] помещен «Словарь новообразований П.А. Вяземского», содержащий 490 единиц, из которых 145 использованы в поэтических произведениях. Признавая, что исследователем проделана полезная и очень необходимая работа, мы в то же время хотели

бы обратить внимание на два нюанса, которые могут восприниматься как своего рода дополнение: лексема *Мак-Адам*, используемая П.А. Вяземским в стихотворениях «Станция (Глава из путешествия в стихах, писана 1825 года)» и «Русские проселки», только с учетом некоторой натяжки, обусловленной контекстом, может быть оправдана в словаре С.А. Костиной, поскольку Мак-Адам (1756–1836) – реальное лицо, английский инженер, специалист по мощению дорог, тогда как лексема *амакадамит*, являющаяся бесспорным авторским неологизмом П.А. Вяземского и используемая им в стихотворении «Полтава» («Он и тот амакадамит / И проучит наглый дождь» [11, т. 4, 340]), в словаре опущена; в словаре также отсутствует лексема *телемачничать*, употребленная П.А. Вяземским в стихотворении «Итальянские сплетни (Новое издание, исправленное и умноженное)»: «Арсеньев, нынче ментор строгий, / В сердечных школах сам бывал / И телемачничал немного» [11, т. 12, 423], которая не знакома нам ни по словарям, ни по произведениям других авторов и, очевидно, является новообразованием.

Наша характеристика деятельности С.А. Костиной как «по сути первого лексикографа П.А. Вяземского» нуждается в пояснении. В 1984 г. в Ленинграде увидел свет сборник научных трудов «Теория и практика современной лексикографии», в котором, в числе прочих, была помещена статья «Получение словоуказателя на ЭВМ», авторами которой были Д.В. Любич, Р.П. Рогожников, Л.В. Чернышева [12, 39–56]. Указанные авторы, делаясь опытом получения словоуказателей текстов на ЭВМ, сконцентрировали основное внимание на технической стороне лексикографической проблемы, на автоматической обработке естественного языка, не ставя при этом задачи, связанной с доскональным и максимально полным изучением языка того или иного писателя, внесшего вклад в историю русского литературного языка. Символично, что в качестве материала для машинной подготовки алфавитно-частотного указателя словоформ привлекались именно тексты П.А. Вяземского, содержащиеся в его книге «Лирика» (М.: Детская литература, 1979. – 183 с.). Трудно объяснить, почему именно это издание, не отличающееся ни полнотой текстового материала (общее число словоупотреблений – 2153), ни наличием научного аппарата, ни текстологической авторитетностью было использовано составителями указателя словоформ. В конечном итоге в качестве образца широкого применения возможностей ЭВМ был опубликован фрагмент словоуказателя на буквы *а, б, в*. Публикации сопровождали отдельные интересные наблюдения, связанные с функционированием в творчестве П.А. Вяземского конкретных слов: в частности, поэт употреблял слова *гритта* (вместо *гритт*) и *дуломан* (вместо *долман*), использовал значительное число лексем, не зафиксированных в современных словарях [12, 40–41]. Вряд ли можно говорить, что публикация Д.В. Любич, Р.П. Рогожниковой и Л.В. Чернышевой дала сколько-нибудь

существенное приращение знаний о языке П.А. Вяземского, однако она выполнила другую значимую функцию – показала широкие возможности автоматизации процесса подготовки словарей.

Большую помощь в нашей лексикографической работе оказал «Словарь церковнославянского и русского языка, составленный Вторым отделением Императорской Академии наук» (1847) [13], являвшийся словарным изданием, наиболее полно отражавшем особенности языка той эпохи, в которую жил и творил П.А. Вяземский. Благодаря словарю удалось сохранить специфику употребления П.А. Вяземским отдельных слов, некоторые из которых в современных изданиях некорректно приводятся к более привычным нам написаниям, например, *бусурманский* (совр. *бусурманский*), *дальный* (совр. *дальний*), *ладон* (совр. *ладан*), *мятель* (совр. *метель*), *состареться* (совр. *состариться*), *чистаган* (совр. *чистоган*) и др. Назовем и некоторые другие употребленные П.А. Вяземским слова, значения которых пояснены по изданию 1847 г.: *нечесть* («бесчестие, беззаконие»), *благопроповедник* (окказ.; в словаре 1847 г. зафиксирована лексема «благопроповедать», от которой и образовано новое слово), *окрилить* («одушевить, ободрить дух»), *отребить* («очистить от ненужного и негодного»), *пецись* («заботиться», в словаре 1847 г. в форме «пещися»), *откликча* («то же, что отклик»), *ярем* («бремя, тягота»), *расслушать* («употребить внимание на выслушание чего-либо»), *буде* («ежели»), *согнуть* («прийти в гнилость»), *вкруть* («вкруте», нар., в знач. «с поспешностью»), *сторичный* («стократный»), *заторить* («то же, что торить») и др.

А.А. Алексеев, автор концептуальной статьи «Место П.А. Вяземского в истории русского литературного языка», утверждал приоритетность изучения языка записных книжек и писем П.А. Вяземского по сравнению с его поэтическим языком: «Место писателя в истории языка определяется его литературным творчеством. Значимость языковым формам придает значительность заключенного в них содержания. В этом смысле

П.А. Вяземский не принадлежит к числу первостепенных русских авторов. Творения его не были влиятельными и в свое время, оно к тому же и длилось недолго. Карамзинист и арзамасец по литературно-эстетическим навыкам, он остался верен идеалам молодости и не оценил до конца серьезности перемен, совершившихся в литературном языке. А между тем он сам готовил и звал эти перемены, но в письмах друзьям делал это успешнее, чем в стихотворных к ним посланиях» [9, 145]. Исходя из такой позиции, А.А. Алексеев акцентировал внимание на особенностях языка эпистолярия П.А. Вяземского, отметив, в частности, вульгаризацию церковнославянского языкового элемента посредством иронического использования архаических форм в бытовом контексте и бытового опрошения формул и терминов православного церковного обихода, обилие метафор (*бес театра, генералиссимус скуки и уныния, блестящая дружина ничтожества, умственный капитал, сухощавые выписки* и др.), использование «простых» языковых средств в широком диапазоне от обиходно-разговорного до грубо вульгарного и от индивидуально-авторского до народно-поэтического.

Некоторое принижение А.А. Алексеевым значения поэтического языка П.А. Вяземского в сравнении с языком его писем и записных книжек вызывает возражение. Наибольший интерес при изучении языка того или иного писателя вызывают произведения, созданные в наиболее значительных для него жанрах. Что же наиболее значительно в творческом наследии П.А. Вяземского: стихотворения или дневниковые записи, статьи или письма? Вот как ответил на этот вопрос сам писатель: «Я создан как-то поштучно, и вся жизнь моя шла отрывочно. Мне не отыскать себя в этих обрубках. <...> Фасы моей от меня не требуют. Бог фасы мне не дал, а дал лишь несколько профилей» [11, т. 10, 290]. В этой связи стремление к поиску некоего жанра, способного вполне представить личность П.А. Вяземского, идет в противоречие с его собственными представлениями и убеждениями.

Литература

1. Васильев, Н.Л. Об источниках «Словаря поэтического языка П.А. Вяземского» / Н.Л. Васильев, Д.Н. Жаткин // Поэтика художественного текста : материалы Международной заочной научной конференции : в 2 т. / Федеральное агентство по образованию, Борисоглебский государственный педагогический институт. – Борисоглебск: Изд-во БГПИ, 2008. – Т. 2. Русская филология: вчера и сегодня. – С. 15–27.
2. Жаткин, Д.Н. Заметки о языке П.А. Вяземского / Д.Н. Жаткин // Междисциплинарные связи при изучении литературы : сборник научных трудов / Педагогический институт Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2009. – Вып. 3. – С. 3–8.
3. Васильев, Н.Л. К вопросу об источниках «Словаря поэтического языка П.А. Вяземского» / Д.Н. Жаткин, Н.Л. Васильев // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Серия Гуманитарные науки. – 2009. – №3 (11). – С. 90–103.
4. Васильев, Н.Л. О проекте «Словаря поэтического языка П.А. Вяземского» / Н.Л. Васильев, Д.Н. Жаткин // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2009. – №2 (24). – С. 841–845.
5. Жаткин, Д.Н. К истории изучения поэтического языка П.А. Вяземского / Д.Н. Жаткин // Русистика XXI века: традиции и тенденции: сборник материалов Международной научной конференции (20–22 ноября 2008 г.) / Министерство образования и науки РФ, Мичуринский государственный педагогический институт. – Тамбов: Изд-во Тамбовского ун-та, 2010. – С. 273–276.
6. Сорокин, Ю.С. Развитие словарного состава русского литературного языка. 30–90-е годы XIX в. / Ю.С. Сорокин. – М.–Л.: Наука, 1965. – 246 с.
7. Остафьевский архив кн. Вяземских / под ред. и с примечаниями В.И. Саитова. – СПб.: тип. С.Д. Пантелеева, 1899. – Т. I. – 588 с.
8. Сорокин, Ю.С. «И мальчики кровавые в глазах...» (Фразеолого-стилистический комментарий к пушкинской строке) / Ю.С. Сорокин // Современная русская лексикография. – Л.: Наука, 1983. – С. 129–134.
9. Алексеев, А.А. Место П.А. Вяземского в истории русского литературного языка / А.А. Алексеев // In Honor of Professor Victor Levin: Russian Philology and History. [W. Moscovitch et al., eds.]. – Jerusalem: Prestos, 1992. – С. 145–156.
10. Костина С.А. Типы и функции новообразований П.А. Вяземского : дис. ... канд. филол. наук. – М.: МПГУ, 2002. – 251 с.
11. Вяземский, П.А. Полное собрание сочинений : в 12 т. / П.А. Вяземский. – СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1878–1896. – Т. 1–12.
12. Любич, Д.В. Получение словоуказателя на ЭВМ / Д.В. Любич, Р.П. Рогожникова, Л.В. Чернышева // Теория и практика современной лексикографии. – Л.: Наука, 1984. – С. 39–56.
13. Словарь церковнославянского и русского языка, составленный Вторым отделением Императорской Академии наук: репринтное издание : в 2 кн. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2001. – Кн. 1–2.

С.І. Жураўлёва
(Мазыр, Беларусь)

Артыкул прысвечаны аналізу функцыянальных асаблівасцей парцэляваных канструкцый. На матэрыяле мастацкіх твораў І. Навуменкі апісваюцца выяўленчая, эмацыянальна-экспрэсіўная, характалагічная функцыі парцэлятаў.

Парцэляваныя канструкцыі – гэта такое члянэнне сказа, "пры якім змест выказвання рэалізуецца не ў адной, а ў дзвюх і больш інтанацыйна-сэнсавых канструкцыях, размешчаных адна за другой з працяглымі паўзамі" [1, 97]. У мове сучаснай беларускай мастацкай прозы яны шырока выкарыстоўваюцца для "экспрэсіўнага выдзялення той або іншай часткі выказвання" [2, 285]. Гэту функцыю парцэлятаў лінгвісты адносяць да асноўнай або пастаяннай: незалежна ад зместу яна ўласціва любому парцэляту. Разам з тым, парцэляты валодаюць і факультатыўнымі, або пераменнымі, функцыямі, якія залежаць ад сэнсу выказвання і адлюстроўваюць намеры аўтара. Да факультатыўных функцый належаць выяўленчая, характалагічная, эмацыянальна-выдзяляльная і экспрэсіўна-граматычная [3, 87]. Парцэляваныя канструкцыі з названымі функцыямі нярэдка выкарыстоўвае ў мове сваіх твораў І. Навуменка.

Найбольш прадуктыўнай функцыяй парцэляваных канструкцый у мове твораў І. Навуменка з'яўляецца выяўленчая. Яна праяўляецца пры мастацка-вобразнай канкрэтызацыі падзей і з'яў.

Парцэляваныя канструкцыі называюць дзеянні, якія адбываюцца паслядоўна, адзін за другім, засяроджваючы ўвагу на кожным з іх. Тым самым ствараецца эффект запаволеннага кадра: *–Хіба схаваеці. Абходчыка дапытвалі. Цэлую ноч трымалі. Выпусцілі пад раницу* [4, III, 258].

З дапамогай парцэляваных канструкцый І. Навуменка вылучае:

а) найбольш важныя прыметы персанажа: *Па паходжанню немец. Аднекуль з Прыбалтыкі. Але па выхаванню, па сваіх поглядах на жыццё – тыповы рускі. У бальшавікоў карыстаўся аўтарытэтам і, здаецца, не малым, добры, адменны спецыяліст. Служыў на лесараспрацоўках* [4, III, 267];

б) акцэнт уе ўвагу на найбольш істотных элементах яго паводзін: *Вырай – высокі, з худым, маршчыністым тварам, і хоць яму толькі сорок – зусім лысы. Выкладае мову, прадмет ведае, але страшэнна крыклівы на сходах. Пагражае ўсім карамі тым, хто ўцякае з лекцый і семінараў* [4, III, 425]; *– Чалавек такі. Нікае ўсюды, як сабака. Нюхае, віжуе* [5, 17];

в) вылучае асобныя дэталі агульнай карціны, у адпаведнасці з кампазіцыйнай задумай: *– Чалавека трэба вывучаць яшчэ мільён гадоў, – даказвае Венямін. – І за мільён не вывучыш. Бо чалавек – цэлы сусвет... Такі ж велізарны, як космас... Практычна бясконцы...* [4, III, 417].

У парцэляваных канструкцыях робіцца вывад, які лагічна не выяўляецца ў папярэднім выказванні. Гэта стварае нечаканасць наступлення дзеяння і таму ўзмацняе экспрэсію: *– Гісторыя крывёй напісана, – напаяголаса, нібы сам з сабой, разважае Вадэйка. – З самых першых крокаў чалавека. Але свет такога*

даўно не бачыў. Даўно... Можна, з часоў Чынгісхана [4, III, 325].

Парцэляваныя канструкцыі з выяўленчай функцыяй ствараюцца на аснове паралелізму, які ўзмацняе аўтарскую думку: *Так жыццё не вывучыш. Трэба стаць да яго бліжэй, упрытык, як кажуць. Трэба вярнуць сваё добрае імя, народ яго ўсё-такі памятае...* [4, II, 363].

Пры апісанні паводзін персанажаў, пры стварэнні псіхалагічнага партрэта парцэляваныя канструкцыі ўжываюцца для ўзмацнення мастацкага кантрасту: *Любаць курынае мяса. Кураеды. Яйкаеды. Але не чапаюць* [4, III, 319].

Выкарыстанне парцэляваных канструкцый, якія выконваюць выяўленчую функцыю, дапамагае пісьменніку акцэнтаваць увагу на асобных дэталях, надаць мове большую выразнасць, экспрэсіўнасць.

У творчасці Івана Навуменкі парцэляты выкарыстоўваюцца не толькі з выяўленчай функцыяй, але і з характалагічнай. Характалагічная функцыя парцэлятаў праяўляецца ў імітацыі маўленчай манеры суб'екта.

Парцэляты ў мове твораў пісьменніка ўжываюцца як сродак выражэння далучальнай сувязі ў маналогіх персанажаў.

Аўтар выкарыстоўвае парцэляты ў маналагічнай форме, напрыклад, выступленні:

– Летась да нас таксама прыеджалі студэнты, – працягвае старшыня. – З вашага інстытута. Некаторыя працавалі добра, нічога кепскага не скажу. Але была адна групка... І гаварыць брыдка. Думалі, што прыехалі на курорт, а не ў калгас. Вылежаліся, нас, калгаснікаў, зневажалі... [4, III, 394].

З мэтай выказаць, імітаваць працэс эмацыянальна-разважальнай дзейнасці чалавека І. Навуменка ўжывае парцэляваныя канструкцыі ў асобай разнавіднасці маналогіх – унутраным маналогіх:

Коўба – жывёліна, розуму не мае, што з яе возьмеш. А вотчым жа Піліпкаў усё-такі чалавек. Але горш за звера [4, I, 485]; *Нявестка Паўлу падабаецца. Маўклівая, мякая, інтэлегентная* [6, 222].

Парцэляты адлюстроўваюць разважанні, перажыванні герояў, іх псіхалагічны стан.

У мове твораў пісьменніка парцэляты з'яўляюцца сродкам выражэння далучальнай сувязі ў дыялогах і палілогах персанажаў:

Знайшоў каго шкадаваць! Ды ён любога ў лыжцы вады ўтопіць. Паразіт і п'яніца. Забойца [6, 213];

– Расказвай цяпер ты. Твая чарга, – просіць Драгун.

– Што расказваць. Хопала ўсялякага. У дваццатым годзе я быў на польскім фронце. Па мабілізацыі прафсаюзаў. Трапіў у самую кашу – пад Ваўкавыскам полк разбілі. Якраз восенню... [4, III, 128].

Парцэляваныя канструкцыі ў дыялогах і палілогах дапамагаюць стварыць аўтару яркія мастацкія вобразы, перадаць асаблівасці іх маўлення, паўней раскрыць светапогляд герояў, іх унутраны псіхалагічны стан.

Парцэляты ў творах І. Навуменкі – сродак унясення размоўнай інтанацыі далучэння ў мову апавядальніка:

Лось склаў на выгане ў акуратныя лаўжы і спаліў, а камлі перацяг у свій двор і пілаваў іх на дрывы пілой-аднаручкай два тыдні. Скончыўшы работу, лёг і памёр. **Нібы прадчуваў смерць і што было моцы стараўся завяршыць справы на зямлі...** [4, II, 388].

Выкарыстанне парцэлятаў у мове апавядальніка спрыяе раскрыццю аўтарскай пазіцыі, выяўленню адносін аўтара да герояў твораў.

Парцэляты ў творчасці Івана Навуменкі выступаюць адным са сродкаў стварэння кантэкстаў няўласна-простай мовы, спосабам уключэння ў аўтарскую мову элементаў маўленчай і псіхалагічнай сферы персанажа:

Веням ловіць сябе на зласлівым пачуцці да аспіранта. Ходзіць як індэк надзьмуты. Кантакту са студэнтамі няма, ды ён і не шукае кантакту. Стараецца ўсяляк падкрэсліць сваё становішча. А сам быў на выпіцы ў медыкаў. Паказная сур'ёзнасць [4, III, 426].

Парцэляваная канструкцыя, якія пісьменнік выкарыстоўвае ў няўласна-простай мове, дапамагаюць зразумець перажыванні, думкі герояў.

Такім чынам, парцэляты з характаралагічнай функцыяй ужываюцца як сродкі выражэння далучальнай сувязі, стварэння мастацкіх вобразаў, іх псіхалагічнай характарыстыкі.

І. Навуменка нярэдка ўжывае ў мастацкіх творах парцэляты з эмацыянальна-выдзяляльнай функцыяй, якія служаць для выяўлення эмоцый, эмацыянальнага стану і эмацыянальнай ацэнкі. Узмацняючы эмацыянальны элемент, пісьменнік стварае парцэляты, якія выражаюць тое або іншае маральнае пачуццё :

1) **непрыемнасць**: – *У танцах такая звычайнасць. Але мне непрыемна* [4, II, 109];

2) **боязь**: – *Дзіўна, яна [Ванда] выходзіць на ітацыр толькі на вечарах. Нібы баіцца людзей* [4, II, 102];

3) **страх**: *На імгненне яе [Рыту] працяў страх – калі яна не прыйдзе хоць у дванаццаць, там, дома, здарыцца незвычайнае. Але страх валодаў ёю толькі імгненне* [4, II, 465];

4) **злосць**: – *Ён [Кавалюк] таксама зацяўся. Нават раззлаваўся* [4, III, 507].

З некалькіх пачуццяў пры дапамозе парцэляцыі пісьменнік выдзяляе адно з іх, найбольш уласцівае герою твора, напрыклад, **страх**: *На душы ў Сашы прыкры асадак. Як бы страх* [4, III, 439].

Ужыванне парцэлятаў, якія супрацьпастаўляюцца базавай частцы, узмацняе, акцэнтуюе ўвагу на пэўных эмоцыях, псіхалагічным стане героя: – *Стомленасці не адчувае. Бо такая, як цяпер, работа прыносіць вялікае задавальненне* [6, 311]; *Усё Петракова цела ные ад стомы. Але гэта стома прыемная* [6, 311]; *Яна [цётка*

Мальвіна] спакойна ўзяла вядро і выйшла. Але сэрца з яе грудзей ледзь не выскакала [4, I, 224]; *Гэта было б прыгожа. А так брыдка* [4, III, 366].

У некаторых выпадках аўтар выкарыстоўвае парцэляты, якія самі выражаюць некалькі пачуццяў: – *Ён [Андрушкевіч] думае аб ёй кожнай хвіліны, і гэтыя думкі, згадкі прыносяць ні з чым не параўнаную радасць, трапятанне сэрца. Смута і боль таксама* [6, 72]; *Тамара Іосіфаўна наводзіць парадак на кухні, перацірае падлогу. Шукае занятку рукам. Бо на душы трывожна, неспакойна* [6, 176]; – *А можна, прыходзяць ужо к Гомелю? – прамовіў Мікола Асмалюскі. Ад такіх здагадак было лёгка і радасна* [4, I, 42]. Такія парцэляваныя канструкцыі дапамагаюць паўней раскрыць эмацыяны стан персанажаў твора.

Парцэляты ў творах І. Навуменкі выражаюць таксама ступень або меру праяўлення эмоцый: *Ні з адной з дзячат Міхась не пазнае міўся. Быў залішне сціплы і сарамлівы* [6, 235]; *Бачыў многа дубоў. Вельмі іх любіў* [4, III, 431].

Парцэляцыя як сродак узмацнення эмацыянальнасці выказвання часцей за ўсё адлюстроўваецца ў мове персанажаў. І гэта невыпадкова, бо ў творах аўтар імкнецца найбольш поўна і аб'ектыўна перадаць пачуцці, адносін, унутраны стан герояў: – *А цяпер яму штодзень і не сорамна. Нават весела* [4, III, 199]; *Якуб Колас нарадзіўся і жыў у хаце лесніка. Бачыў многа дубоў. Вельмі іх любіў. Бо калі зірнеш на дуб – радасна* [4, III, 431].

Парцэляты з эмацыянальна-выдзяляльнай функцыяй сутракаюцца ў мове героя, ад імя якога вядзецца апавяданне: *Я апранаю чыстую адпрасаваную сарочку, завязваю новы гальштук, шмарую бархоткай туфлі. Хвалюся* [4, II, 81].

Радзей можна сустрэць парцэляты ў аўтарскай мове: *Цяпер Ліза як бы выказала сваю прыхільнасць да Васі. Ад гэтага радасна* [5, 94]. “Пачуцці, якія аўтар прыпісвае персанажу, успрымаюцца ў тэксце як аб'ектыўна існуючыя ў рэчаіснасці, – адзначае Л. Р. Бабенка, – а пачуцці, якія перажывае аўтар і выражае іх, маюць суб'ектыўную ацэнку” [7, 104].

У залежнасці ад аўтарскай задумкі, сюжэта ў мове мастацкіх тэкстаў І. Навуменкі назіраецца розная колькасць парцэлятаў з эмацыянальна-выдзяляльнай функцыяй: у апавяданнях – 10, у аповесці «Дзяцінства. Падлетак. Юнацтва» – 15. З іх дапамогай аўтар выдзяляе разнастайныя эмоцыі персанажаў, засяроджвае на іх увагу чытача, выражае ацэнку і спрыяе эмацыянальнай выразнасці тэксту.

Такім чынам, І. Навуменка ўмела выкарыстоўвае сінтаксічныя канструкцыі, якія выконваюць выяўленчую, характалагічную і эмацыянальна-экспрэсіўную функцыі.

Літаратура

1. Слоўнік лінгвістычных тэрмінаў / пад рэд. акад. АН БССР М.В. Бірылы і докт. філал. навук, праф. П.У. Сцяцко. – Мінск: Выш. шк., 1990. – 222 с.
2. Иванчикова, Е.А. Парцелляция, её коммуникативно-экспрессивные и синтаксические функции // Морфология и синтаксис современного русского литературного языка. – М., 1968. – С. 249–286.
3. Сковородников, А.П. О функциях парцелляции в современном русском литературном языке / А.П. Сковородников // Русский язык в школе. – 1980. – № 5. – С. 86–91.
4. Навуменка, І. Збор твораў у шасці тамах / І. Навуменка. – Мінск: Маст. літ., 1981–1985. – Т. 2–3.
5. Навуменка, І. Дзяцінства. Падлетак. Юнацтва: аповесці / І. Навуменка. – Мінск: Юнацтва, 1997. – 528 с.
6. Навуменка, І. Асеннія мелодыі: раман, апавяданні / І. Навуменка. – Мінск: Маст. літ., 1987. – 318 с.
7. Бабенко, Л. Г. Лексические средства обозначения эмоций в русском языке / Л. Г. Бабенко. – Свердловск, 1989. – 120 с.

Л.В. Жураўская
(Мазыр, Беларусь)

У артыкуле праводзіцца філалагічны аналіз верша Р. Барадуліна “Каўчэг”, прысвечанага тэме вайны, пасляваеннага жыцця вясковай сям’і, калі адзінае, што трымае яе, – гэта хата, родны дом.

Паэт сцвярджае, што надзея – аснова жыцця, яна падтрымлівае ўпэўненасць, што нястачу, холад і голад можна перажыць, толькі б не было вайны.

Аналізуемы верш адносіцца да філасофскай лірыкі: Усе праажытае паэт асэнсоўвае з пункту гледжання вечнай існасці, сэнсу жыцця. Ён як бы падказвае чытачу: радуйся малому, калі ты выжыў, калі ёсць бацькова хата – каўчэг выратавання.

Народны паэт Беларусі Рыгор Барадулін з таго пакалення, дзяцінства якога апалена вайной: загінуў бацька-партызан; хлопчык перажыў блакаду 1944 года, пасляваенную нястачу, калі стэарынавая свечка служыла падмазкай патэльні замест тлушчу. Усё гэта хвалыла паэта праз усё яго жыццё і адлюстравана ў значнай колькасці твораў (паэма “Блакада”, вершы “Бацьку”, “Жароўня”, “Труба”, “Стэарынавая свечка”, “Хлебнічак”, “Цялушка”, “Палата міне раў” і інш.).

Тэму вайны, пасляваеннага аднаўлення асвятлялі і такія пісьменнікі гэтага пакалення, як Барыс Сачанка, Іван Чыгрынаў, Іван Пташнікаў, Вячаслаў Адамчык і інш. Пісьменнік, які прайшоў выпрабаванне вайной, расказвае нешта асабістае, бо нічога не прыдумляе, ведае вайну знутры.

Верш “Каўчэг” напісаны Р. Барадуліным ужо ў сталым узросце, калі прайшло больш за 40 гадоў пасля заканчэння вайны, але перажытае паэтам не сціраецца з памяці, а з гадамі асэнсоўваецца больш глыбока, па-філасофску.

Тэма верша: асэнсаванне пасляваеннага жыцця вясковай сям’і, калі адзінае, што ратуе яе, – хата, родны дом.

Ідэя: сцвярджэнне, што надзея – аснова жыцця; цяпло роднай хаты, роднай зямлі падтрымлівае ўпэўненасць, што нястачу, голад і холад можна перажыць, толькі б не было вайны, таго, што нясе яна ўсяму жывому на Зямлі.

Паводле жанру верш адносіцца да філасофскай лірыкі: усё перажытае паэт асэнсоўвае з пункту гледжання вечнай існасці, сэнсу жыцця. Ён дае магчымасць чытачу яшчэ раз пераацаніць каштоўнасці і падказвае: радуйся малому, з удзячнасцю прымай і беражы дабро; радуйся, калі ты выжыў, калі ёсць бацькоўская хата – каўчэг выратавання.

Назва верша ўспрымаецца як абагулены метафарычны сімвал Ноевага каўчэга, дзякуючы якому, паводле біблейскага апісання, было выратавана ўсё жывое на Зямлі ў час сусветнага патапу.

Біблейскія матывы мы сустракаем пазней у зборніках паэта “Самота паломніцтва”, “Евангелле ад Мамы”, “Трыкірый”, дзе выразна акрэсліваецца ўжо максімальнае набліжэнне яго да пазнання вартасці зямнога існавання: паэт сваёй творчасцю сцвярджае, што іменна ў слове вера і таямніца вечная, бо яму (слову) наканавана быць пасрэдкамі паміж чалавекам і Богам.

У гэтым верша “Каўчэг” Рыгор Барадулін апускае апісанне біблейскіх рэалій, напаяе яго рэаліямі сялянскага побыту, што дае магчымасць чытачу зразумець месца і час падзей: зіма, прадвесне, сялянская хата, халодная з-за вятроў, замерзлыя вокны, абледзянелыя дзверы; яе насельнікі – знісілены ад голаду гаспадары, што нават не маюць сілы схадзіць у лес па дровы; галодны кот і мышы, цяля ў запечку, куры ў падпечку, – словам, усё, што меў у той час селянін.

Далей паэт пашырае ўспрыманне чытача, уводзіць звесткі пра гібель усяго жывога: “не было пары кожнай тварыне”: зьяла іх блакада. Не голуб з аліўкавай галінкай (як у Бібліі), а варона апавясціла, што патап аціх, зямля падсохла. Пра тое, што прыйшла вясна, з’явілася слабая надзея на выжыванне, паэт зноў-такі паведамляе лаканічна: “ад крапівы пвіло ў вачах зялё на”.

Вербальная лаканічнасць, кампазіцыйная сцісласць тэксту ствараюць уражанне карціны-ўспаміну. У вершы 7 строф, якія складаюцца з 4–7 сказаў, кожны з якіх – асобнае паведамленне, як мазок мастака: За печкай грэлася цяля./Вялікадне /Кудахтала ў падпечку./Агонь, што закліналі з вугаля, /Надзею цепліў /Хліпкую, як свечку. Прычым найбольш інфармацыйна важкія словы, словазлучэнні выдзелены паэтам у асобны радок (Вялікадне – так паэт называе час, калі куры пачалі ўжо несці яйкі, што бывае ў самым канцы зімы ў пачатку вясны, перад святам Вялікдзень; надзею цепліў (агонь), бо яго распавядалі з вугаля з вялікай цяжкасцю, запалак не было; хліпкую, як свечку (надзею) – агонь слаба разгараўся).

Першая страфа – абагуленае паведамленне пра час, месца падзей, кожная наступная страфа дэталізуе апісанне хаты-каўчэга: у II страфе паведамляецца пра холад у хаце, пра гаспадароў, знісіленых ад холаду і голаду; III страфа – паведамленне пра насельнікаў – жывё л (кот, мышы, куры, цяля); IV, V, VI, VII строфы – абгрунтаванне такога становішча ў хаціне-каўчэгу знешнімі прычынамі (мароз, вецер, блакада, прыход вясны як збавення).

Вершаваны памер – пяцістопны ямб з дапаможным перыхіем – стварае спакойны тэмп паведамлення, быццам герой успамінае ці аглядае карціны.

Адчувальнасць, прыкметнасць апісаным з’явам надаюць такія вобразныя сродкі, ужытыя паэтам, як метафары: хаціна ўсплыла, як каўчэг, – велічна; ступаў мароз – моцна, грузна, як конь-ламавік, знішчаў усё жывое; эпітэты – мароз – лянотны ламавік; параўнанні: Ноевым каўчэгам (усплыла хаціна, як Ноеў каўчэг); перыфразы: патап *попелу* – вайна (параўнай *сусветны* патап); *кудахтала Вялікадне* – метанімія: дзве з’явы заўсёды побач (Вялікдзень і яйкі). Нацыянальны каларыт ствараюць і аўтарскія неалагізмы (аказіяльныя словы): *тхло* – аддушына, *дзвярына* – палатно дзвярэй, тварына – жывая істота (рус. – тварь).

Сам верш “Каўчэг” – гэта верш-метафара: змест верша дапамагае чытачу зразумець, што вартасць зямнога існавання паэта ў тым, каб сваім Словам дапамагаць смяротнаму чалавеку мець сувязь з Богам, магчымасць чалавека стаць несмяротным у тым, каб пакінуць пасля сябе нешта несмяротнае. Прачытаўшы верш, чытач зразумеў, што радавацца трэба малому: ты

выжыў, прайшоўшы праз агонь вайны, пасляваенную нястачу, дык беражы свой дом, Радзіму, мову.

Літаратура

1. Барадулін, Р. Выбраныя творы: у двух тамах / Р. Барадулін. – Мінск: Маст. літ., 1984. – Т. 2: Вершы, паэмы, радкі дарог. – 335 с. – С. 95–96.
2. Рамза, Т. Верш “Быць!” Р. Барадуліна: Аналіз паэтычнага тэксту / Т. Рамза. – Роднае слова. – 2008. – № 2. – С. 77.
3. Штэйнер, І.Ф. Ex promptu – exproposito / І.Ф. Штэйнер. – Гомель: Сож, 2008. – 360 с.

УДК 81`42

ИНВЕРСИЯ АФОРИЗМА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (на материале языка романа Андрея Платонова «Чевенгур»)

Е.Е. Иванов
(Могилев, Беларусь)

Описывается инверсия как одна из разновидностей трансформации структуры unprecedentedного афоризма в тексте. Инверсия определяется как парадигматическая форма структуры афоризма в речи и как прием реконструкции его исходной формы при выделении из контекста.

Индивидуально-авторский афоризм, который употребляется не в виде отдельного речевого произведения (литературного жанра), а как единица речи в контексте, может рассматриваться только как потенциальный текст. Актуализация индивидуально-авторского афоризма как текста возможна лишь вне контекста употребления, в котором содержание и структура афоризма еще находятся в стадии своего формирования (т. е. допускается, что он или еще, или вообще не способен функционировать вне своего индивидуально-авторского контекста в той же форме и/или с тем же содержанием). По этой причине утверждение об обязательно присущим всем без исключения афоризмам признакам текста, которое обычно не подвергается сомнению, следует все же считать ошибочным.

Неверно и то, что индивидуально-авторские афоризмы «вводятся» [5] в контекст своего авторского (первого) употребления. Вводить афоризм в текст можно только как единицу уже функционирующую либо масово, либо индивидуально (т. е. второй и последующий разы). Индивидуально-авторский афоризм из текста его первого (авторского) употребления можно только «выделить» [2].

Индивидуально-авторские афоризмы производятся в речи, вне текста своего первого (авторского) употребления не функционируют, чем весьма существенно отличаются как от языковых афоризмов, которые регулярно воспроизводятся в речи, так и от речевых, которые также производятся в речи, но могут и разово в ней воспроизводиться (вне авторского текста). Тем не менее все афоризмы независимо от их семиотического статуса следует считать изоморфными по структуре и способам употребления, с той лишь разницей, что если функционирование воспроизводимых афоризмов обусловлено наличием целого ряда их парадигматических форм (трансформ), то для производимых в речи афоризмов та их форма, в которой они употреблены, является одной из возможных форм данного афоризма (либо вообще единственно возможной его формой, если афоризм не употребляется вне авторского текста) [4].

Индивидуально-авторский афоризм может функционировать в тексте как в абсолютно автономной, так и в относительно автономной позиции.

Абсолютно автономные индивидуально-авторские афоризмы употребляются в тексте в виде семантически и грамматически обособленных реплик в речи персонажа или автора. Употребление индивидуально-авторских

афоризмов в тексте в относительно автономной позиции дифференцируется на несколько разновидностей:

- 1) грамматическая (структурная) автономность при наличии контекстуально обусловленной семантики;
- 2) грамматическая (структурная) обусловленность с сохранением грамматической (структурной) целостности в контексте при наличии автономной или контекстуально обусловленной семантики;
- 3) грамматическая (структурная) обусловленность без сохранения грамматической (структурной) целостности в контексте при наличии только контекстуально обусловленной семантики.

В первых двух случаях афоризм сохраняет грамматическую (структурную) целостность, т. е. при выделении из текста форма его не изменяется, безотносительно того, является ли он автосемантическим или синсемантическим в авторском контексте.

В последнем случае афоризм не может быть выделен из текста без специальной операции по восстановлению его формы, имплицитно присущей ему до введения в данный текст. Такая операция должна соответствовать той модификации формы афоризма, с помощью которой данный афоризм был эксплицирован в речи в процессе ее порождения. Предполагается, что любой индивидуально-речевой афоризм, употребленный в тексте в контекстуально обусловленной грамматической форме, не может не быть представлен в процессе речевой деятельности при порождении речи на этапе лексического выбора и грамматического конструирования высказывания как целостная, т. е. абсолютно автономная в грамматическом (структурном) плане единица [1, 6].

Индивидуально-авторские афоризмы не всегда функционируют как синтаксически цельные конструкции, скорее наоборот, чаще употребляются в аналитической форме. Этому во многом способствует то, что афоризм отличается как композиционной двухчастностью, так и семантическим параллелизмом своей структуры, что в известной степени способствует его трансформациям в тексте. Чтобы выделить трансформированные в тексте афоризмы, необходимо не только понять их содержание, но и реконструировать их исходные формы.

В настоящей статье мы попытаемся на материале романа Андрея Платонова “Чевенгур” (1927–1930) описать инверсию синтаксической структуры афоризма в художественном тексте как одну из форм афоризма в

речи, совокупность которых можно представить как систему форм, включающую все возможные структурные трансформации афоризма в контексте на уровне диктума высказывания (в смысле Ш. Балли). Основой семиологической релевантности такого описания является гипотеза, что индивидуально-авторские (окказиональные по отношению к языковым) афоризмы изоморфны по структуре и способам функционирования узуальным (языковым) афоризмам и также «обладают парадигмами», с той разницей, что если само функционирование афоризмов как единиц языка (пословиц, крылатых изречений и т. п.) обусловлено прежде всего наличием некоей общей для каждого из них реально действующей системы парадигматических форм, то для окказиональных та или иная трансформация афоризма (абстрагируясь от ее контекстуального происхождения) оказывается единственно возможной формой его существования (реализации) в речи вообще [3].

При употреблении индивидуально-авторского афоризма в тексте часто меняются местами его структурные компоненты (слова, сочетания слов, предикативные части). Такое явление можно определить как инверсию афоризма. Напр.: *Переходим к текущим делам. Через восемь дней в губернии состоится партконференция, и туда зовут от нас делегата, который должен быть председателем местной власти... Поезжай, Чепурный, чего ж тут обсуждать*, – сказал Жеев. – **Обсуждать нечего, раз предписано**, – указал Прокофий (А. Платонов, «Чевенгур») ← ср. *Раз предписано – обсуждать нечего* (исходная форма афоризма). Перестановка структурно значимых компонентов афоризма по сравнению с его исходной формой легко объяснима постановкой «ремы» перед «темой» в целях эмпазы: в данном случае выделяется (ставится в начало фразы) более важная в смысловом контексте данного диалога часть афоризма, тем более, что своей репликой Прокофий «подкрепляет» мнение Жеева о нецелесообразности какого бы то ни было обсуждения. Подобное можно наблюдать и в следующем случае: *Из дверей зала горсовета, где должно быть партсобрание, дул воздух, как из вентилятора. Слесарь Гоннер держал ладонь навстречу воздуху и говорил товарищу Фуфаеву, что здесь две атмосферы давления. – Если б всю партию собрать в эту залу, – рассуждал Гоннер, – смело можно электрическую станцию пустить – на одном партийном дыхании: будь я проклят!* (А. Платонов, «Чевенгур») ← ср. *На одном партийном дыхании смело можно электрическую станцию пустить* (исходная форма афоризма). Мысль говорящего движется и оформляется от нового к исходному: Гоннер препозиционально выделяет «рему» афоризма, «тема» для него не требует словесного оформления ввиду своей очевидности, однако он, обращаясь к Фуфаеву, вынужден сообщить и исходную основу своего заключения. Еще в одном случае афоризм на основе перифразы осложнен перестановкой структурно-смысловых компонентов: *В следующие годы Захар Павлович все более приходил в упадок. Чтобы не умереть одному, он завел себе невеселую подругу – жену Дарью Степановну* (А. Платонов, «Чевенгур») ← ср. *Жена – невеселая подруга*. В целях эмпазы внимания адресата (читателя) акцентируется на том, что жена – это именно невеселая подруга (здесь реализуется свойственный А. Платонову алогизм в понятийно-смысловом построении фразы: чтобы не умереть одному, следует завести себе именно невеселую подругу).

Не менее часто для реконструкции исходной формы индивидуально-авторского афоризма при выделении его из текста необходимо применить такой трансформационный прием, как инверсия, напр.: *Фёкла Степановна зазевала, закрывая рот большой работающей рукой: – А я... век свой прожила. Мужика у меня убили на царской войне, жить нечем, и сну будешь рада* (А. Платонов, «Чевенгур») ← ср. *Когда жить нечем, и сну будешь рада* или *И сну будешь рада, когда жить нечем* (исходные формы афоризма). Афоризм в контексте синтагматически не трансформируется, однако при выделении из текста как автономного высказывания требует изменения порядка следования своих структурных компонентов с целью достижения большей выразительности.

Выше были рассмотрены случаи инверсии коммуникативно значимых структурных компонентов индивидуально-авторского афоризма. Совсем иное происходит, когда меняется порядок следования непредикативных компонентов (отдельных слов и/или их сочетаний), напр.: *Вдруг среди пола сразу поднялся и сел опухший парень в ключьях ранней бороды: – Мама, мамка! дай отрез, старая карга! Дай мне отрез, я тебе говорю... Надень чугуна на него! – Кошка сделала стинку дугой и ожидала от парня опасности. Соседний старик, хотя и спал, но ум у него работал от старости сквозь сон. – Ляжь, ляжь, шальной, – сказал старик. – Чего ты на народе пугаешься? Спи с богом* (А. Платонов, «Чевенгур») ← ср. *От старости ум и сквозь сон работает* (исходная форма афоризма). Здесь выделение афоризма из текста невозможно без изменения синтаксических связей между компонентами высказывания.

Иногда индивидуально-авторский афоризм в инверсированной форме не воспринимается в рамках ближайшего контекста. Для реконструкции исходной формы афоризма необходим максимально широкий контекст, напр.: *Однако каждую субботу люди в Чевенгуре трудились, чему и удивился Копёнкин, немного разгадавший солнечную систему жизни в Чевенгуре. – Так это не труд – это субботники! – объяснил Чепурный. <...> А в субботниках никакого производства имущества нету – разве я допущу? – просто себе идет добровольная порча мелкобуржуазного наследства* (А. Платонов, «Чевенгур») ← ср. *Субботники – это не труд, а добровольная порча мелкобуржуазного имущества* (исходная форма афоризма). Здесь без дополнительного пояснения Чепурного о сущности добровольного труда невозможно реконструировать инверсированный в контексте афоризм (ср.: *Субботники – это не труд*).

Нагляднее всего инверсию как способ выделения индивидуально-авторского афоризма из текста можно продемонстрировать на примере афоризмов т. н. «сверхмалого объема» (или «сверхкратких»): *Копёнкин революцией был навеки убежден, что любой враг податлив. – Да то долго! Мы – враз: скажем, что иначе суходольная земля хохлам отойдет... А то просто вооруженной рукой проведем трудожупвинность на перевозку построек: раз сказано, земля – социализм, то пускай то и будет* (А. Платонов, «Чевенгур») ← ср. *Социализм – это земля* (исходная форма афоризма). В этом случае инверсия компонентов афоризма происходит в целях эмпазы. Показателем также следующий пример: *Такую сволочь я терплю до первого сражения, – заявил Копёнкин про Мрачинского. – Понимаете, Сашу Дванова я застал голым, раненым на одном хуторе, где этот сыч с отрядом кур воровал! Оказывается, они ищут безвластия! Чего? – спрашиваю я. – Анархии, говорят. Ах, чума вас возьми: все будут без власти, а они с винтовками! Сплошь – чушь! У меня было пять человек, а*

у них *тридцать*: и то я их взял (А. Платонов, “Чевенгур”) ← ср. *Чушь – сплюшь* (исходная форма афоризма). В данном случае инверсия не способствует, а препятствует реконструкции исходной формы афоризма, поскольку его функционирование возможно только с инверсированным расположением компонентов (в реконструированной форме афоризма *Чушь – сплюшь* теряется ритмико-интонационное звучание фразы, которое является необходимым стилистическим элементом языкового выражения обобщенной мысли). В этой связи продуктивным при анализе инверсии сверхкоротких афоризмов оказывается их сопоставление, напр.: *Ему ништо ніточём: сволочч-человек! – оценил Копёнкин собеседника* (А. Платонов, “Чевенгур”). Или: *Ты вот поработал и поумнел! Но человек – чушь!... Он дома валяется и ничего не стоит...* (А. Платонов, “Чевенгур”) и т. п. Во втором случае афоризм не имеет инверсированного варианта, в первом – реконструируется перестановкой частей (ср.: *Человек – это сволочь*).

Литература

1. Иванов, Е.Е. Автономность афоризма в тексте (на материале произведений У. Шекспира) / Е.Е. Иванов, Е.Г. Тесленко // Веснік Полацкага дзярж. ун-та. Серыя А, Гуманітар. навукі. – 2013. – № 10. – С. 86–90.
2. Иванов, Е.Е. Афоризм в тексте и вне текста : семантика и структура / Е.Е. Иванов // Текст. Язык. Человек : сб. науч. трудов : в 2 ч. / отв. ред. : С.Б. Кураш, В.Ф. Русецкий. – Мозырь : МГПУ имени И.П. Шамякина, 2007. – Ч. 1. – С. 29–32.
3. Иванов, Е. Е. О понятии структурной парадигмы афоризма / Е.Е. Иванов // Текст. Язык. Человек : сб. науч. трудов : в 2 ч. / Мозырский гос. пед. ун-т имени И.П. Шамякина, Российский центр науки и культуры в Минске [и др.] ; редкол. : С.Б. Кураш (отв. ред.) [и др.]. – Мозырь : МГПУ имени И. П. Шамякина, 2013. – Ч. 1. – С. 130–132.
4. Иванов, Е. Е. О понятиях “афористический текст”, “афористичность (афоризация) речи” и “афористический стиль” / Е.Е. Иванов // Весці Беларускага дзярж. пед. ун-та. Серыя І. Педагогіка. Псіхалогія. Філалогія. – 2006. – № 3 (49). – С. 76–79.
5. Федоренко, Н.Т. Афористика / Н.Т. Федоренко, Л.И. Сокольская. – М. : Наука, 1990. – 419 с.
6. Ivanov, E. The Forms of the Aphorisms in the Non-Aphoristic Texts (Autonomous Aphoristic Utterances) / E. Ivanov, E. Teslenko // Лингвистические и методические аспекты преподавания иностранных языков : мат-лы IV Междунар. науч.-практ. конф., г. Белгород, 22–23 ноября 2013 г. / Белгородский гос. нац. исслед. ун-т ; под ред. А.М. Амадова. – Белгород : ИД «Белгород», НИУ «БелГУ», 2013. – С. 92–99.

УДК 811.161.3” 37:882.6-32

АЙКОНІМЫ Ў РАМАНАХ І АПОВЕСЦЯХ ІВАНА НАВУМЕНКІ

М.У. Канцавая
(Мазырь, Беларусь)

У артыкуле разглядаюцца айконімы з твораў І. Навуменкі. Мэта працы – вызначыць асаблівасці функцыянавання тапанімаў, якія адыгрываюць значную ролю ў стварэнні рэальнага каларыту ў творах пісьменніка, выконваюць семантыка-стылістычныя, тэкстаўтваральныя і стыль ваўтваральныя функцыі.

У творчасці пісьменніка Івана Навуменкі, які нарадзіўся ў мястэчку *Васілевічы* Рэчыцкага раёна Гомельскай вобласці, існуе трывалая сувязь паміж роднымі мясцінамі і падзеямі, вобразамі, персанажамі, што засведчаны ў яго творах. Прозе І. Навуменкі, як адзначаюць даследчыкі, характэрна такая мастацкая рыса, як *аўтабіяграфізм* – адлюстраванне ў літаратурным творы падзей з жыцця аўтара, блізкасці ў якіх-небудзь адносінах аўтара героя твора [1]. В. Шур адзначае, што *аўтабіяграфізм* – “уласцівасць адметнай манеры творчасці, які сродкамі мовы перадаецца канцэнтраваным насычэннем мастацкіх тэкстаў мясцовымі этнаграфічнымі і іншымі дыялектызмамі, тапанімічнымі назвамі, фразеалагізмамі, прыказкамі, спецыфічнымі для пэўнай этнічнай тэрыторыі рэальнымі асабовымі імёнамі, мянушкамі, прозвішчамі” [2, 136]. І. Навуменка ў гэтым аспекце працягваў традыцыі Я. Коласа і разам з іншымі беларускімі пісьменнікамі – ураджэнцамі Усходняга Палесся, напрыклад, І. Мележам, І. Шамякіным, Б. Сачанкам, У. Верамейчыкам, Я. Янішчыц, А. Федарэнкам, А. Бароўскім, У. Ліпскім і інш. у сваіх творах адлюстравваў асаблівасці матэрыяльнай і духоўнай

В первом случае афоризм грамматически редуцируется в сложное слово, во втором – синтаксически эквивалентен предложению. На этом основании можно утверждать, что инверсия индивидуально-авторского афоризма может детерминировать его синтаксическое оформление в речи.

Таким образом, можно утверждать, что инверсия и является одной из парадигматических форм структуры индивидуально-авторского афоризма в речи, и используется в качестве приема реконструкции его исходной формы вне авторского текста, как автономного высказывания.

В проблематику дальнейшего исследования инверсии индивидуально-авторского афоризма должны входить, на наш взгляд, во-первых, изучение порядка следования непредикативных структурных компонентов афоризма в речи, а во-вторых, исследование инверсии афоризма, обусловленной актуальным членением предложения.

культуры Палесся, выкарыстаўшы тыповыя для гэтага рэгіёна тапанімічныя і антрапанімічныя назвы, дыялектызмы, спецыфічныя для яго радзімы апісанні прыроды. Мастацкія асаблівасці твораў І. Навуменкі разглядаліся ў працах М. Абабуркі, У. Каваленкі, Л. Корань, Л. Піскун, В. Шура, І. Ханені і інш.

Цэнтральнай у творчасці І. Навуменкі стала тэма “*абпаленага вайной юнацтва*”. Вядомая трылогія пісьменніка, якая прынесла яму шырокую вядомасць (раманы “*Вецер у соснах*” (1967), “*Сасна пры дарозе*” (1962) і “*Сорак трэці*” (1973)), заснавана на аўтабіяграфічным матэрыяле, у аснову якога пакладзены асабісты ўдзел пісьменніка ў падзеях Васілевіцкага падполля. У гады Вялікай Айчыннай вайны ён, як і персанаж трылогіі *Миця Птах*, быў удзельнікам маладзёжнай камсамольскай падпольнай групы ў *Васілевічах* (у Бацькавічах), пазней перайшоў да партызан. У кнізе “Памяць. Рэчыцкі раён” ёсць звесткі: “Справу, пачатую васілевіцкімі падпольшчыкамі, працягвала мясцовая моладзь. Так, яшчэ ў лютым 1942 года, як сведчаць дакументы, на кватэры *Вольгі Белай* (у сапраўднасці – Шчэрскай) пад выглядам вечарыні сабраліся вучні Васілевіцкай сярэдняй школы. Сярод іх

былі Мікалай Белы, Іван Навуменка, Іван Доўжык, брат Вольгі – Анісім Белы і інш.” [3, 255]. У раманах паказана стварэнне і разгортванне падпольнай барацьбы, масавы партызанскі рух на Палессі. У трылогіі пісьменнік з улікам мастацкіх умоўнасцей і задач замяніў рэальныя прозвішчы сваіх герояў. Так, гістарычныя крыніцы паведамляюць, што “29 ліпеня 1942 года ў раёне не вёскі Ізбынь прызямлілася дэсантная група пад кіраўніцтвам Фё дара Міхайлавіча Манзіенкі. Першымі, з кім звязаліся дэсантнікі, былі жыхары вёскі Глінная Слабада – Лідзія Сямёнаўна і Іван Данілавіч Шумакі, Марыя Сямёнаўна Судас і Ефрасінья Міхайлаўна Пырко” [3, 255–256]. У раманах трылогіі, як сведчаць даследчыкі і крызазнаўцы, прозвішча Манзіенка заменена на Мазурэнка, а Глінная Слабада засведчана як Няхамава Слабада: “*Міцуля жыве ў Няхамавай Слабадзе, што стаіць між іашыой і чыгункай... памочнікамі ў Міцулі трое жанок. Кормаць, абмываюць дэсантнікаў... вось і ўся агенатура разведвальнай групы, якую ўзначальвае капітан Мазурэнка*” [4, 185]. Персанаж Іван Лобік у трылогіі займаўся той жа справай, што і Іван Доўжык, які “працаваў на чыгуначнай станцыі, вызначаў, які груз знаходзіцца ў вагонах, куды з’яналон накіроўваецца” [3, 256]. За многімі з’явамі і падзеямі ў творы ўгадваецца ўласна перажытае пісьменнікам, а героі твораў маюць сваіх прататыпаў, месца дзеяння – канкрэтныя мясціны Палесся. Рэальныя або блізкія да рэальных тапонімы І. Навуменка выкарыстоўвае з мэтай выяўлення прасторавых арыенціраў, стварэння дакументальнасці і праўдападобнасці падзей, што адлюстроўваюцца ў трылогіі. Такія онімы выконваюць не толькі адрасную функцыю: дапамагаюць пісьменніку праўдзіва паказаць месца і час, пра якія ідзе гаворка ў творы. Яны ствараюць мастацкі фон твора, дэманструючы нацыянальны і рэгіянальны каларыт: “*На явачных кватэрах у Прудку і Малкавічах нікога не было*” [7, 117]. “*Старастам у Кавеньках былы дарожны майстар Іван Буян, які так і не дачакаўся пенсіі*” [7, 116].

Аўтабіяграфізм у яго творчасці дапаўняецца іншымі адметнасцямі: твор напам’янаецца разнастайнымі антрапанімічнымі і тапанімічнымі адзінкамі, уласцівымі Рэчыцкаму Палессю. М. Грынчык адзначаў, што “рэгіянальныя элементы выкарыстоўваюцца для рэалістычнага паглыблення твора, свядомай “прывязкі” яго да пэўнай мясцовасці ці рэгіёну ў цэлым” [5, 126]. Так, у апісанні *Гарбылі* ў (у сапраўднасці *Калінкавічаў*), *Журавічаў* (*Юравічаў*), *Грамоў* (ст. *Нахаў*), *Вербічаў* (*Лозак*), *Піліччаў* (*Бабічаў*), *Кавенькаў* (*Навінак*) пісьменнік дае пэўныя падказкі-апісанні гэтых мясцін. У мастацкіх замалёўках *Бацькавічаў* пазнаецца роднае паселішча І. Навуменкі – *Васілевічы*. Пісьменнік любіў сваю малую радзіму і паслядоўна называў *Васілевічы* толькі мястэчкам: “*Бацькавічы сталі цэнтрам раёна ўжо тры гады назад... У мястэчку акрамя школы яшчэ два двухпавярховыя каменныя будынкі, стары таполевый парк, паблізу – гарадзішча – парослы лесам узгорак, акружаны земляным валам. Была старажытная царква, пабудаваная, як расказваюць старыя, без адзінага жалезнага цвіка, але яна згарэла ў часе адступлення немцаў у васемнаццатым годзе. Другую царкву – новую – зачынілі. Цяпер у ёй клуб*” [7, 16]. У змененай назве *Бацькавічы* аўтар захваў фармант множнага ліку *-ічы*, а ў аснову айконіма паклаў апелятыў *бацька*, свядома падкрэсліўшы, што гэта зямля яго продкаў, яго малая радзіма. З вялікай пяшчотай і замілаваннем апісвае аўтар родныя мясціны: “*Мястэчка відаць адсюль, як на далоні, – вялікае, раскідзістае, яно цягнецца праз усю раўніну ад лесу да лесу. Чыгунка як бы дзеліць яго папалам* [7, 16]. *Хлопцы любяць мястэчка*

– нічымы асабліва не славуае, няма ў ім ні рэчкі, не забрукавана пакуль што ніводнай вуліцы, але ўсё адно здаецца, што лепшай мясціны на свеце няма. Носіць мястэчка прыгожую назву – *Бацькавічы*, і думаецца, нездарма”. У кнізе “*Живописная Россия*” Адама Кіркора, якая выйшла амаль сто гадоў назад, *Бацькавічы* называюцца ў ліку самых старажытных паселішч гэтага краю... Паводле падання, недзе паблізу ад гэтых мясцін быў забіты князь Ігар, той самы, што двойчы за адзін год хацеў пажывіцца данінай у непакорных драўлян” [7, 16].

І. Навуменка добра ведаў гісторыю *Васілевіч* – *Бацькавіч*. Пацвярджэнне гэтаму можна знайсці ў многіх яго творах. Так, вядома, што ў канцы XIX стагоддзя (1874 год) генерал І. Жылінскі ўзначаліў экспедыцыю на Палессі, дзе кіраваў асушэннем балот: “*Калі Бондараў бацька сам быў маладым хлопцам, то два гады прарабіў у экспедыцыі генерала Жылінскага, таго самага генерала, які самаахвярна асушаў палескія балоты. Жылінскі адзін час меў нават кватэру ў Бацькавічах, пабудоваў тут гасцініцу, заснаваў метэаралагічную станцыю – для назіранняў над зменамі клімату, якія мусілі наступіць у выніку асушкі балот*” [4, 46].

Тапонім *Журавічы* ў раманах пісьменніка ў сапраўднасці з’яўляецца *Юравічамі*. Пры змене айконіма пісьменнік таксама пакінуў фармант множнага ліку *-ічы*. У ваколіцах паселішча ўзгоркавы рэльеф, а непадалё куды с’яла цячэ Прыпяць, пра што і згадвае аўтар: *Мястэчка, асабліва цэнтральная яго частка, стаіць на глінянай гары, якая абрываецца спускаецца да Прыпяці і болей паката ў бок лесу* [4, 180]. У *Журавічы* – *вялікае прырэчнае сяло або нават мястэчка з некалькімі вуліцамі і камяніцамі вакол пясчанай плошчы...* [4, 68]. За ўзгоркам, з другога боку вялікага, *раскіданага с’яла, цячэ Прыпяць...* [4, 69].

Перыфраза *прыдняпроўскі гарадок*, у якім ёсць педтэхнікум, называе аўтар Рэчыцу – горад, размешчаны ў пойме на правым беразе ракі Дняпр. *У дзевяць вечара з прыдняпроўскага гарадка, з педтэхнікума прыезджала Гэля* [4, 52].

Пад айконімам *Гарбылі* ўгадваецца горад *Калінкавічы*. В. Шур звярнуў увагу на апелятыў, які аўтар паклаў у аснову назвы тапоніма: *Гарбылі* – *горб*, *Калінкавічы* (раней была назва *Каленкавічы*) – *калена* [2, 126]. Калі меркаваць, што былая назва *Каленкавічы* (упершыню ўпамінаецца ў 1560 годзе) утварылася ад апелятыва *калена*, то замененая назва *Гарбылі* таксама падказвае ўдумліваму чытачу на сувязь з апелятывам *горб*. Дасведчаны чытач, асабліва той, які знае мя з апісанымі мясцінамі, можа лёгка здагадацца, што гаворка ідзе пра *Калінкавічы*, бо аўтар дае падрабязнае апісанне паселішча: там знаходзіцца самая вялікая ў рэгіёне нечыгуначная станцыя, да вайны было ваеннае вучылішча і ваенны гарадок: *Найболей пашанцавала Гарбылям, размешчанай сярод саснякоў вёсачы, якая налічвала дванаццаць двароў...* Пасля таго як над Палессем пранеслася вогненная віхура рэвалюцыі, схлынулі навалы акупацый – спачатку нямецкай, кайзераўскай, потым беларускай – чыгуначны пасёлак *Гарбылі* стаў называцца *горадам*. *Такой станцыі, як у Гарбылях, мог пазайздросціць і вялікі – які мае шматваковую гісторыю і традыцыі – горад* [4, 43]. У дадатак да чыгункі тут праз горад прайшла іаша. З левага яе боку, у сасняках, што падступаюць да самага прадмесця, схаваны ад цікаўнага вока, выроас ваенны гарадок – акуратныя гмахі белых карпусоў, доўгія цагляныя казармы. Тут размяшчалася пяхотнае

вучылішча. А крыху далей, на шырокім, атуленым лесам полі, быў збудаваны ваенны аэрадром [4, 44]. 13 снежня 1939 года ў Калінкавічах было створана Калінкавіцкае ваеннае пяхотнае вучылішча. Так, адзін з персанажаў трылогіі, Павел Бондар (у сапраўднасці Бакун), кіраўнік Калінкавіцкага партызанскага атрада ў гады вайны, закончыў гэтае вучылішча ў Гарбылях (Калінкавічах): ... ваеннае пяхотнае вучылішча размяшчалася ў суседнім з мястэчкам гарадку Гарбылі [4, 45].

Айконімам Піляцічы пісьменнік ідэнтыфікуе рэальную вёску Бабічы. Каля яе знаходзіцца і аднайменная чыгуначная станцыя. У Вялікую Айчынную вайну там дзейнічала падполле, кіраўніком якога быў П. А. Астапенка. У змененай назве аўтар захаваў фармант множнага ліку *-ічы*. Піляцічы – сяло вялікае, пясчанае. Там, дзе вуліцы скрыжоўваюцца, – пыльная плошча, з левага боку – царква з разбуранай званіцай, выбітымі вокнамі, з правага – школа... У самых канцы сяла – стары парк, абадраны, дашчэнтны запушчаны памешчыцкі дом [4, 158].

Вербічы – гэта ў сапраўднасці чыгуначны прыпынак Лозкі, які па-мастацку апісаны пісьменнікам. Магчыма, невыпадкава аўтар замяніў айконім Лозкі, у аснове якой пакладзены апелятыў лаза, на Вербічы, што ўтвораны ад апелятыва вярба, свядома падкрэсліваючы гэтым, што лаза – тыповая балотная, як і вярба, расліна, якая любіць вільгаць і расце каля вадае маў і на нізкіх і забалочаных мясцінах. Вядома, што ў час Вялікай Айчынай вайны 22 чэрвеня 1942 года ў вёсцы немцы сагналі жыхароў у тры будыніны і падпалілі. Было знішчана 476 чалавек. 34 жыхары з гэтага паселішча загінулі на фронце [8]. І. Навуменка піша: У адзін з тых дзён Міця наткнуўся на падворную кнігу спаленых Вербічаў. Стала млынна, непрыемна, але ён перасліў сябе, пачаў гартаць тоўсты шывтак, у якім мясцовы пісар пералічыў кожную самую маленькую будыніну двара... Сто дваццаць два двары, не меней чым пяцьсот душ насельніцтва. Старых, малых, хворых, здаровых. Дзе яны? [4, 125].

Топанім Грамы ў сапраўднасці ў раманах – вёска і станцыя Нахаў Калінкавіцкага раёна на Гомельскай вобласці. Яна за два кіламетры ад чыгуначнай станцыі Нахаў (на лініі Гомель – Лунінец). Грамы – дошыць вялікая вёска. Стаіць блізка ля чыгункі. За апошнімі хатамі пачынаецца насып, шчыльна атулены ляшчыннікам, які вярсты праз дзве прыводзіць да станцыйнага пасёлка, размешчанага ў лесе... Акуратныя домкі з абодвух бакоў чыгункі [4, 219]. У мастацкім тэксце пісьменнік удакладняе размяшчэнне вёскі: “Наперадзе станцыя і вёска Грамы, а яшчэ вярсты за тры Вербічы, спаленыя немцамі” [4, 36].

Айконім *Гароховічы* ў сапраўднасці з’яўляецца вёскай Гарочычы Калінкавіцкага раёна, якая размешчана праз два кіламетры ад чыгуначнай станцыі Гарочычы, 15 кіламетраў ад Калінкавіч. Тут дзейнічалі ветраны млын, паравы млын,

кузня, смалаварня, ільнозавод. У час Вялікай айчынай вайны партызаны разграмілі варожы гарнізон, які размяшчаўся ў вёсцы [8]. Параўнаем з апісаннем у І. Навуменкі: “Гароховічы – сяло вялікае, стаіць пры чыгунцы. Тут ільнозавод – узбоч пуцэй доўгія, з новага цё су склады. Высокая бляшаная труба з драгамі-адводамі паказвае на месцазнаходжанне паравога млына. Дзіўна, што паліцыя і нямецкая варта, не прыняўшы бою, разбегліся...” [4, 230].

Вялікую ролю ў жыцці І. Навуменкі адыграў Мазыр, горад, дзе пісьменнік працаваў у абласной газеце і пражыў 6 гадоў. У аўтабіяграфічнай аповесці “Замыць жаўталісця” галоўны персанаж прыязджае чытаць лекцыі ў педінстытут, што ў надпрыпяцкім гарадку. Гэта – выкладчык БДУ Алесь Іванавіч Высоцкі – у яго асабе пазнаецца сам І. Навуменка, а горад над Прыпяццю – Мазыр. Чытаючы аповесць, выяўляючы перыфразы, пазнаючы тыповыя рэальныя аб’екты, гарадскія пейзажы і г. д., лёгка пераконваешся ў тым, што гэта менавіта: Прыпяць, інстытут, гасцініца, парк, рачны рэстаранчык на Прыпяці, цэнтральная плошча: “Інстытут стаіць на гары, яго белы пяціпавярховы гмах вызначаецца сярод іншых будынкаў, яго можна было убачыць і з акна гасцініцы” [9, 210]. “... размешчана яна [гасцініца] ў нечаканым месцы – адразу за новым мастом праз Прыпяць, на гарбатай вулачцы, застаўленай некалі драўлянымі местачковага выгляду дамккамі, што карабкаліся ўверх па касагоры” [9, 208]. “На тое якраз, што Галя згодзіцца з ім паабдаць, пасядзець на палубе старога рачнога паравозіка, перабастаяванага пад летні рэстаранчык і намёртва прывартаванага да берага, Высоцкі мени за ўсё разлічваў” [9, 257]. Галоўны персанаж Высоцкі ў гэтым горадзе апынуўся ва ўладзе ўспамінаў маладосці і пачуццяў, бо “ехаў сюды з нацятымі, святочнымі пачуццямі, як бы на спатканне з маладосцю” [9, 209]. Пісьменнік ні разу не ўжываў айконім Мазыр, але паслядоўна выкарыстоўвае спецыфічныя перыфразы надпрыпяцкі горад, горад на Прыпяці, горад, “дзе прайшла маладосць”, “прырочны славыты горад”, нават параўноўвае яго за спецыфічны рэльеф са старажытным Рымам. З другога акна від больш багаты і разнастайны, бо яно звернута на асноўную частку горада, які, нібы старажытны Рым, стаіць на сямі пагорках [9, 209]. Узгадвае аўтар і родныя Васілевічы, называючы іх проста мястэчкам: “У мястэчку, дзе нарадзіўся Высоцкі, таксама расце бульба. Але цяпер там і нафта” [9, 232].

Такім чынам, аўтабіяграфічнае і рэгіянальнае цесна пераплецены ў творах І. Навуменкі. Анамастычныя адзінкі, якія засведчаны на старонках твораў пісьменніка, пэўным чынам звязаны з яго ўласным жыццём і дзейнасцю. Яны настрайваюць чытача на “адпаведную хвалю”, служаць для стварэння рэалістычнасці і праўдападобнасці падзей, паказваюць час і месца дзеяння, перадаюць рэгіянальныя асаблівасці твораў.

Літаратура

1. Ефремова, Т.Ф. Толковый словарь русского языка / Т.Ф. Ефремова. – Рэжым доступу: <http://efremova.info/word/avtobiografizm.html/> – Дата доступу: 22.09.2014.
2. Шур, В.В. Уласнае імя ў мастацкім тэксце: манаграфія / В.В. Шур. – Мазыр: УА МДПУ імя І.П. Шамякіна, 2010. – 207 с.
3. Іамяць: Рэчыцкі раён н: гіст.-дакум. хронікі гарадоў і раёнаў Беларусі: у 2 кн. / уклад.: Н.Н. Рабянок. – Мінск: Маст. літ., 1998. – Кн. 2. – 327 с.
4. Навуменка, І. Збор твораў: у 6 т. / І. Навуменка. – Мінск: Маст. літ., 1983. – Т. 4: Вецер у соснах. Смутак белых начэй: раманы. – 528 с.
5. Грынчык, М.М. Рэгіянальныя традыцыі ў літаратуры / М.М. Грынчык // Рэгіянальныя традыцыі ва ўсходнеславянскіх мовах, літаратуры і фальклору: тэзісы дакладаў II рэспубліканскай навуковай канферэнцыі 24–25 верасня 1980 г.; рэдкал.: У.В. Анічэнка, М.М. Грынчык (адказныя рэдактары) [і інш.] – Гомель: Полеспечать, 1980. – С. 125–127.
6. Каваленка, У.П. Рэгіянальны каларыт прозы І. Навуменкі / У.П. Каваленка // Рэгіянальныя традыцыі ва ўсходнеславянскіх мовах, літаратуры і фальклору: тэзісы дакладаў II рэспубліканскай навуковай канферэнцыі 24–25 верасня 1980 г.; рэдкал.: У.В. Анічэнка, М.М. Грынчык (адказныя рэдактары) [і інш.] – Гомель: Полеспечать, 1980. – С. 151–152.

7. Навуменка, І. Збор твораў: у 6 т. / І. Навуменка. – Мінск: Маст. літ., 1982. – Т. 3: Сасна пры дарозе: раман. Бульба; Інтэрнат на Нямізе: аповесці. – 511 с.

8. Гарады і вёскі Беларусі: энцыклапедыя: [у 8 т.] / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск: Беларус. Энцыкл., 2004–2012. – Т. 1, кн. 1.: Гомельская вобласць / [С.В. Марцэлеў]. – 632 с.

9. Навуменка, І. Збор твораў: у 6 т. / І. Навуменка. – Мінск: Маст. літ., 1982. – Т. 2: Апавесці і апавяданні. – 558 с.

УДК 821.161.1 : 82-1

ЭПИТЕТЫ «ЗЛАТОЙ/ЗОЛОТОЙ» В СЕМАНТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЛИРИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ XX ВЕКА

Л.В. Климина, Ю.С. Макеева
(Стерлитамак, Россия)

В статье представлены результаты исследования функционирования эпитетов «золотой/золотой» в семантическом пространстве стихотворений С.А. Есенина, В.В. Маяковского, О.Э. Мандельштама, А.А. Ахматовой, М.И. Цветаевой и других поэтов XX века.

Эпитет является одним из характерных тропов поэтической речи. В лингвистике отсутствует единое мнение относительно определения эпитета, его содержания. К.С. Горбачевич отмечает, что «эпитет как традиционный термин издавна занял прочное место в различных исследованиях художественной речи». Однако в настоящее время, подчеркивает ученый, общепринятой теории эпитета не существует [3, 3]. В данной работе предлагаем познакомиться с функционированием эпитетов-тропов, в основе которых «лежат неожиданные, часто неповторимые смысловые ассоциации, потому они обычно невоспроизводимы, их употребление носит окказиональный характер» [3, 7]. Такие эпитеты содержат в себе признак метафоры, в лингвистической литературе их называют метафорическими. Как отмечает Н.Д. Арутюнова, обилие метафорических переносов в художественном тексте связано с тем, что поэт старается оттолкнуться от обычного взгляда на мир, представить что-то в необычном и непривычном для широкой публики свете [1, 17]. Подобный эпитет несет в себе дополнительные смыслы, необычные коннотативные оттенки, позволяющие поэту добиваться максимальной выразительности в процессе создания целого ряда образов.

Эпитеты «золотой»/«золотой» являются самыми распространенными в современной русской поэзии. Наиболее частотны среди них эпитеты-кolorативы: *золотая струя горчицы, золотые нити спагетти* (Е. Евтушенко), *звезды сетью золотой* (Э. Асадов), *что-то очень золотое, как в осень листопад...* (Б. Окуджава). «Золотой» может обозначать качества предметов и явлений: *и золотые города, суть женственности вечно золотая* (Б. Ахмадулина), *нарисована мне дорога по ладони твоей золотой* (А. Вознесенский), *поговорка-то золотая* (К. Симонов), *золотые деньки вспомнить хотя б* (Б. Окуджава).

В XIX веке эпитет «золотой»/«золотой» потерял свою выразительность и использовался чаще всего в шаблонных словосочетаниях и примелькавшихся образах: *золотая осень, златые локоны*. В поэзии прошлого столетия данный эпитет используется не только в традиционном значении, еще и открывает нам новые смысловые и выразительные свои грани: *«мерцают звезд булавки золотые...»* (О. Мандельштам), *«золотая кровь», «яркая зарница в небо прямо Золотую винчи-вает трель»* (Э. Асадов).

Эпитет с неполногласным или полногласным элементом выбирается в зависимости от требований стиха, то есть по версификационным причинам, представителями различных литературных направлений XX века. Так, в лирике С. Есенина употреблен эпитет *златой* в составе типичных для классической поэзии выражений: *златая*

цель, нивы златые (златящиеся), златая ладья. Однако, следуя языковой традиции, поэт начала XX века использует данные устойчивые сочетания не только как штампы. Выражение *златая цель* употреблено в есенинских текстах с конкретным контекстуальным смыслом и лишено условного характера: *Слышу я, как ржет он жалобно, Закусив златую цель* («Отвори мне, страж заоблачный...»). Как и в предпушкинский период, в поэзии Есенина у традиционных эпитетов с неполногласием преобладают значения отвлеченного характера, а у соответствующих им слов с полногласием – вещественные (например, *златое затишье* и *золотой перстень*). В есенинской лирике неполногласные и полногласные лексемы сочетаются в одном контексте в зависимости от требований ритма и рифмы. *Дорога довольно хорошая, Приятная холодная звень. Луна золотой порошею Осыпала даль деревень.* («Анна Снегина»).

У Есенина «золотой» как символ уклада деревенской жизни с присущей ей красотой, гармонией. Изба для поэта – храм, «животворящая святыня», не дающая утратить связь с прошлым народа, с его историей, культурой, поэзией: *Все равно остался я поэтом Золотой бревенчатой избы...* («Спит ковыль. Равнина дорогая...»), *Вьются паутины с золотой повеи. Где-то мышь скребется в затворенной клетки...* («Задымился вечер, дремлет кот на бруссе...»). Часто поэт использует эпитет в значении «светло-русый цвет волос»: *златоглавый* («Годы молодые с забубенной славой...»), *Золотая моя голова* («Не ругайтесь! Такое дело!»), *Куст волос золотистый вянет* («По-осеннему кичет сова...»), *Тех волос золотое сено Превращается в серый цвет...* («Я усталым таким еще не был...»).

В лирике О. Мандельштама не используется неполногласный вариант эпитета. Поэт стремится уйти от литературных традиций предыдущего столетия, его метафоры, образы, символы обладают своей особой оригинальностью, сложностью и многогранностью: *И в мешочке кофий жареный, прямо с холоду домой, Электрической мельницей смолот мокко золотой* («Вы, с квадратными окошками, невысокие дома...»), *В каменстой Тавриде наука Эллады – и вот Золотых десятих благородные, ржавые грядки.* («Золотистого меда струя из бутылки текла...»).

В семантическом пространстве произведений А. Белого один из любимых эпитетов – «золотистый/златистый» как очень легкий оттенок золотого, символизирующий бренность, мгновенность бытия, и вместе с тем его красоту: *В золотистой дали облака, как*

рубины... («Бальмонту»), *Уж скоро золотистый день Ударится об окна эти* («Меланхолия»), *Нас обжигал золотистый хмель Отравленной своей услодой* («Пир»). Поэт употребляет оба варианта эпитета, причём не только в разных контекстах, но и в одной стихотворной фразе. Например: *золотая заря* («Душа мира»), *Золотым огоньком* («Прохождение»), *Мой гроб уплывет – златой в золотые лазури...* («Утро»).

В стихотворении А. Белого «В полях» эпитет «золотой», неоднократно повторяясь, становится лейтмотивом: *Солнца контур старинный, золотой, огневой; Золотые пространства, золотые поля; От всего золотого к ручейку убегу.* «Золотое солнце» как «Божественный свет» – традиционный образ в русской словесности.

В. Маяковский – поэт футуристического направления в русской литературе XX века. Особенность его поэтики – в сложных, оксюморонных, саркастических образах: *и золотокудрые брюквы* («Вывескам»), *Я крикнул солнцу: "Погоди! послушай, златолобо..."* («Необычное приключение»), *наших душ золотые россыпи!* («Облако в штанах»).

Н. Гумилев – представитель русского акмеизма, провозглашавшего материальность, предметность тематики и образов, точность слова. Поэтому лексема «золотой» часто используется в прямом значении, и образы с этим эпитетом просты, ясны и выразительны: *золотой нателный крест* («Африканская ночь»). Интересны индивидуально-авторские употребления поэта прежде всего в контекстах с космическими образами и в описаниях силы любви: *Ты казалась золотисто-пьяной* («Смерть»), *Мелькает златая комета...* («Молодой францисканец»), *Золотая темнота* («Леопард»); *Золотого жениха.* («Невеста льва»).

Стихотворения А. Ахматовой – представительницы акмеизма – насыщены четкими образами, цветом и светом, зрительны, подобны картине. Последний солнеч-

ный луч становится у нее «праздником золотым», освещая комнату и раскрывая все предметы с новой для героини стороны: *Но в этой храмине пустой Он словно праздник золотой И утешенье мне* («Молось оконному лучу...»).

По-женски выразительны, детальные, точны метафоры с использованием слова «золотой»: *Золотые и пыльные дни...* («Шиповник цветет»), *Веселит золотой листопад* («Кое-как удалось разлучиться...»), *Проводила друга до передней, Постояла в золотой пыли* («Проводила друга до передней...»).

Образ «золотой пыли» встречается и у другой поэтессы XX века – М. Цветаевой: *Как луч тебя освещает! Ты весь в золотой пыли...* («Прохожий»). Если ни Н. Гумилев, ни А. Ахматова не использовали архаичное «златой», то М. Цветаева употребляет славянизм в составе сложных прилагательных и вводит это слово в лирические тексты: *В оставленности златозарной* («Берлину»), *Златоокая восприт птица* («Приключилась с ним странная хворь...»). В творчестве поэтессы наблюдаем функционирование окказиональной формы «золоче»: *Нежно светлеют губы, и тень золоче Возле заповищих глаз...* («После бессонной ночи слабеет тело...»).

Таким образом, в семантическом пространстве поэтических произведений XX века эпитеты «златой/золотой» являются одним из ярких средств создания точных пейзажных поэтических образов. Они окказионально обращены не только к реальной действительности, но и к творчески созданному в произведении особому миру. «Златой/золотой» активно выступают в роли метафорических эпитетов в поэтических текстах XX века. Им свойственна антропоцентричность и оценочная функция, реализация в описаниях внешнего облика лирических героев, его качеств, внутреннего мира.

Литература

1. Арутюнова, Н.Д. Метафора и дискурс / Н.Д. Арутюнова / Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – 512 с.
2. Вычужанина, А.Ю. Сравнительный анализ роли цветообозначений в передаче эмоциональных концептов (на материале поэтических текстов С.А. Есенина и Д.Х. Лоуренса) / А.Ю. Вычужанина // Вестник Тюменского государственного университета. – 2009. – № 1. – С. 257–261.
3. Горбачевич, К.С. Словарь эпитетов русского литературного языка / К.С. Горбачевич. – СПб.: Норинт, 2000. – 221 с.

Г.О. Кожухова
(Мариуполь, Украина)

В статье представлен обзор работ, появившихся на протяжении прошлого столетия с начала десятих годов, советского периода и времен независимости Украины, в которых анализируется творческая манера Г. фон Клейста. В работах представлен своеобразный подход к критическому анализу личности и творчества немецкого романтика. В то же время отмечается недостаточная изученность как жизненного, так и творческого пути писателя.

Генрих фон Клейст относится к числу самых значительных драматургов и прозаиков Германии. Однако признание пришло к Клейсту спустя многие годы после его смерти. На протяжении XIX столетия Клейст был писателем для немногих. И только на пороге XX столетия к Клейсту пришло заслуженное признание как к одному из выдающихся немецких авторов, который во многом обогнал свое время. Большинство немецких литературоведов безоговорочно отдают ему первое место среди национальных драматических поэтов.

При жизни и в течение долгого времени после смерти Клейста его драматургию считали недостаточно сценичной, и если его пьесы проникали на сцену, то обычно их подвергали предварительной «переработке» в духе господствующих тогда театральных вкусов. Пьесы Клейста неоднородны и в оценке исследователей литературы.

Проследить как представлена идейно-эстетическая оценка творчества немецкого романтика в отечественном литературоведении – такова цель нашей статьи. Остановим внимание на ряде работ, вышедших на протяжении XX столетия, представляющих собой интерес в равной степени как для специалистов-филологов, так и для широкого круга читателей. При этом из пьес Клейста выделим комедию «Разбитый кувшин» как наиболее известное произведение драматурга, рекомендуемое, как правило, для обязательного прочтения при изучении западно-европейской литературы эпохи романтизма.

М. Евшан после И. Франко был одним из наиболее деятельных литературных критиков начала прошлого столетия. В сферу его интересов входили немецкая, польская и русская литературы. В 1912 году вышла в свет статья М. Евшана, посвященная столетию со дня смерти Генриха фон Клейста, «Генрих фон Клейст и немецкая литература».

Автор рассматривает проблему Клейста и современного общества, касается вопросов природы Клейста как творческой личности, влияния философии Канта на его мировоззрение и анализирует произведения немецкого писателя.

М. Евшан определяет Клейста как оппозиционера по отношению к своему времени: «наивный поэт, который творит из первозданных ощущений человеческой души свои гигантские образы и сцены» не воспринимался как «нормальный» и не имел «отношения к современным направлениям литературы» [1, 365].

«Творец имеет силу и отвагу стать выше своей судьбы, побороть фатальную силу и вынести трагедию внутреннего разлада и разрушения, но не имеет силы и не умеет равнодушно переносить всякие малые жизненные «свинства» и неудачи» [1, 366] – так критик пытается определить сущность Клейста как творческой личности и причины его трагедии.

По мнению М. Евшана, понимание творчества Клейста приходит постепенно – с выходом полного собрания сочи-

нений Клейста, с постановкой его драм на сценах ведущих немецких театров, с появлением обстоятельной биографии драматурга, прекрасных иллюстраций к его комедии «Разбитый кувшин». Клейст «никогда не был любимцем широких масс общества, как Шиллер, – но зато имел и имеет теперь поклонников, которые ему истинно преданы и искренне заботятся о его памяти. Они посвящены в тайну артистизма Клейста и величают до сих пор его как отца новой драмы» [1, 369].

Так статья М. Евшана представляет восприятие, оценку и переосмысление творчества писателя, который долгое время не был принят своими соотечественниками как читательской аудиторией, так и критиками и историками литературы.

Во второй половине 60-ых годов прошлого столетия появляется труд А. Дейча «Судьбы поэтов», посвященный творчеству Гельдерлина, Клейста и Гейне. А. Дейч в предисловии к книге отмечает, что Клейст «дитя переходной поры, соединивший в своём творчестве черты романтизма с чётко уловимыми реалистическими исканиями, явно проявившимися в новелле «Михаэль Кольгаас» и в комедии «Разбитый кувшин». Клейста влекло к героическим образам, к исполинским фигурам смелых и самоотверженных людей, и в этом сказались сильные тенденции его творчества. А неустойчивость психики Клейста, болезненно подстегнутой средневековыми бреднями и миражами, привела его в лоно позднего «берлинского романтизма», в среду консервативно-националистических романтиков» [2, 8–9].

При анализе комедии А. Дейч подчёркивает: «Было бы большой натяжкой искать в «Разбитом кувшине» последовательную социальную сатиру. Клейст всем своим драматическим повествованием старался подчеркнуть частность изображаемого происшествя, не предлагал зрителю никаких обобщающих выводов о всеобщей продажности и лицемерии правосудия в собственническом обществе. <...> В «Разбитом кувшине» нет ни гнева, ни возмущения. Над всем царит добродушная улыбка. И всё же сквозь задушевленную атмосферу маленького деревенского мирка, изображенного в комедии, зритель не мог не почувствовать социальной значимости характеров и обстоятельств» [2, 88–89].

В заключении А. Дейч подчеркивает, что Клейст «часто оступался на очень нелегком творческом пути, но «Разбитый кувшин» и «Михаэль Кольгаас» ясно показывают, каким сильным художником-реалистом он мог бы стать, если бы этому не препятствовали обстоятельства его времени, сословные традиции, противоречия в его сознании и творчестве. Несмотря на теневые стороны мировоззрения Клейста, для нас несомненна художественная мощь его лучших творений. Пластические образы, созданные Клейстом, волнуют и трогают эмоциональностью и страстностью, сравнимой с чувствами и переживаниями героев елизаветинской драмы, и прежде всего – Шекспира» [2, 105].

В 1969 году выходит в БВЛ том с произведениями Клейста. Во вступительной статье Р. Самарин говорит о том, что «редко встречаются в истории мировой литературы писатели, настолько чуждые литературному движению своей эпохи и вместе с тем так ярко выразившие ее, как Г. фон Клейст. Он не укладывается ни в традиции «веймарского классицизма», ни в русло любого из течений немецкого романтизма 1800-х годов. У него нет ближайших предшественников (видимо, самые близкие – кое-кто из героев «бури и натиска»), ни прямых продолжателей до тех пор, пока немецкие экспрессионисты, вникая в национальную литературную традицию, не назовут его одним из своих провозвестников» [3, 6]. Далее речь идет о «лихорадочной, бурной атмосфере пьес Клейста, насыщенных совершенно особым, ему одному присущим психологическим напряжением, чувством катастрофы, близящейся – и наконец разражающейся над странными и несчастными героями Клейста, к которым лучше всего подходит понятие «одержимый». Тем удивительнее, что из-под пера этого человека с душой великого трагического поэта вышла такая лучезарно ясная и веселая пьеса, как «Разбитый кувшин» [3, 7].

Клейст показал себя в этой комедии знатоком народного быта. Жизнь, интересы, кругозор немецкого крестьянства, характеры немецкой деревни и провинциального немецкого судейского сословия переданы в комедии с явной сатирической тенденцией. Советник Вальтер, лицемер Адам – деревенский судья, пройдоха писец Лихт – типы, замечательные своей живостью, новизной, – до Клейста никто так не изображал провинциальную немецкую юстицию, безобразное порождение отживающего общественого строя. Эта комедия действительно начинала собою новую страницу в развитии немецкой реалистической драматургии, и несомненно немецкие драматурги XIX века поднялись до того понимания задач комедии, которые уже намечались в «Разбитом кувшине» [3, 14–15].

Р. Самарин подводит читателя к выводу о том, что творчество Клейста имеет переходный характер, что опыт романтиков связывается в нем с реалистическими исканиями.

1973 год – год выхода фундаментального труда Н. Берковского «Романтизм в Германии», который и сегодня остается одним из наиболее авторитетных источников раскрывающих сущность и своеобразие литературного процесса в Германии периода романтизма.

В подробном анализе комедии Клейста, представленном в книге Н. Берковского, дана следующая оценка и комедии и автору: «Тут столкнулись два мирозерцания: юридическое и романтическое. Юриспруденцию интересует только убыток, выраженный в вещах и точно подсчитанный, остальное для неё безразлично. Романтика – весь её интерес в мире, взятом в его органической целостности, в его органической невреждемости. Этот мир недостижим ни для буржуазной собственности, ни для юриспруденции, регулирующий ее. Он остается по ту сторону прусских реформ, государственных, административных, судебных, равно недоступный современному обществу в его исправленном и неисправленном виде. Друг Клейста Фукке назвал его однажды «юридическим поэтом». Комедия о кувшине как будто бы подтверждает эту его репутацию, и она же отводит её: Клейст не был юристом, Клейст был романтиком, хотя и не ведающим спасения для романтизма» [4, 401–402].

В 1977 году к двухсотлетию со дня рождения Генриха фон Клейста выходит книга – Клейст Г. Избранное. Драммы. Новеллы. Статьи. Вступительная статья к этой

книге была написана известным литературоведом А. Карельским. Рассуждая о главной теме творчества Клейста, А. Карельский, отмечает, что в «комедии «Разбитый кувшин» – за всей сочной пластикой характеров, за великолепным реализмом жанровых зарисовок, за юмором и гротеском таится изначальная клейстовская тема. Здесь тоже выясняется, высвобождается из путлки истина, и в какой-то момент на весы бросают удивительный для этой «юридической» пьесы «невещный» аргумент: Ева, шантажируемая судьей й Адамом и вынужденная скрывать истину, чтобы не подвергать опасности своего жениха, вдруг срывается и истово, страстно требует от Рупрехта *доверия*, причём м доверия абсолютного, полного, даже вопреки самым, казалось бы, очевидным фактам. Раз она отдала ему сердце, раз он любит её – он *обязан* верить; он, так сказать, может не верить своим глазам, но сердцу верить должен» [5, 10]. И тема доверия, действительно, является одной из основных тем и в ряде драматических и прозаических произведений Клейста.

В 80-е годы выходит «История всемирной литературы» (ИВЛ) в девяти томах. В шестом томе ИВЛ, посвящённом вопросам литературного процесса первой половины XIX века, речь идёт о том, что «Комедия «Разбитый кувшин» (1808) Клейста выпадает из всего его драматургического творчества, исполненного трагизма. Содержание комедии – судебное разбирательство по иску Марты Руль, касающемуся разбитого кувшина. Клейст виртуозно владел искусством комедийной интриги. В ходе судебного разбирательства проигрываются разные варианты событий (например, три версии пропажи судейского парика). Историки литературы нередко безоговорочно относят эту комедию к реализму, ссылаясь на её сочный бытовой колорит, реалистическую мотивировку конфликта, живой разговорный язык, социальные типы. И всё же неправомерно видеть в ней лишь реалистическую сатиру на судопроизводство. Структура комедии сложнее. Многозначная символика кувшина, ирония, пронизывающая весь ход действия, дерзкая игра версиями позволяют говорить о романтической природе комического в этой пьесе» [6, 47].

Таким образом, в работах советского периода несмотря на известную долю идеологии, на стремление к повсеместному применению принципов «партийности» и «народности» литературы исследуются идейно-эстетические и мировоззренческие позиции Клейста, осуществляется попытка определить место Клейста в немецкой литературе, представлен своеобразный подход к критическому анализу личности и творчества немецкого романтика.

В 2001 году выходит в свет книга «Зарубежная литература XIX столетия. Эпоха романтизма», авторы которой, Наливайко Д.С. и Шахова К.А., анонсируют ее как первый украинский учебник по истории литературы романтизма. В главе «Немецкий романтизм» Д. Наливайко следующим образом характеризует Клейста и комедию «Разбитый кувшин»: «Выше всего оценивалось оно советским литературоведением, которое видело в нем произведение, где драматург вплотную приблизился к реализму. Действительно, в этой комедии имеют место реалистические зарисовки из жизни немецкой деревни (хотя Клейст из соображений, связанных с цензурой, и перенес действие в Голландию XVII века), типов крестьян и представителей администрации, но это совсем не значит, что «Разбитый кувшин» писался в параметрах реалистической художественной системы. Напомним, что подобные прорывы к реалистичности, то есть к непосредственному изображению жизненной конкретики, запрограммированы в системе

романтизма, который выступал против «абстрагированности» классицистического изображения человека и его жизненной среды и требовал воссоздания «местного колорита», то есть их изображения в исторической, локальной или бытовой конкретике» [7, 67]. Д. Наливайко не ограничивается романтическим толкованием пьесы Клейста и обращает внимание на особенности структуры пьесы: «Ее можно рассматривать как предшественника «драмы с аналитической композицией», которая была введена в европейскую драматургию Г. Ибсеном и получила широкое распространение в конце XIX и в XX столетиях. Структурное своеобразие этой жанровой разновидности состоит в том, что основное событие, которое в классической драматургии являлось кульминацией пьесы, здесь переносится в предысторию, происходит до поднятия занавеса, а на сцене показываются и анализируются последствия. Именно так и построен «Разбитый кувшин» Клейста, со всеми формаль-

ными признаками пьесы с аналитической композицией» [7, 68]. Из чего следует, что Клейст рассматривается как предтеча «новой драмы».

Таким образом, рассуждения о характере творчества, о творческой манере Клейста у Д. Наливайко по ряду моментов перекликаются с работой М. Евшана.

Обзор основных работ, посвященных творческой деятельности Клейста, появившихся на протяжении почти столетия, показывает высокий уровень интереса ко всему, что имеет отношение к личности и творчеству немецкого романтика. Данная проблема не утратила актуальности и сегодня, поскольку творческое наследие Клейста все еще остается малоисследованным в современном отечественном литературоведении. Клейст среди романтиков был столь одинок и столь своеобразен в своем таланте, что исследователи литературы еще не скоро придут к общности мнений по отношению к его произведениям.

Литература

1. Евшан, М. Генріх фон Кляйст і німецька література / М. Евшан // Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 363-370.
2. Дейч, А. И. Судьбы поэтов: Гельдерлин, Клейст, Гейне / А. И. Дейч. – 3-е изд. – М. : Худож. лит., 1987. – 558 с.
3. Клейст, Г. Драмы. Новеллы / Г. Клейст; пер. с нем.; вступит. статья Р. Самарина. – М. : Худож. лит., 1969. – 624 с.
4. Берковский, Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 512 с.
5. Клейст, Г. Избранное. Драмы. Новеллы. Статьи / Г. Клейст; пер. с нем.; вступит. статья А. Карельского. – М. : Худож. лит., 1977. – 544 с.
6. История всемирной литературы: в 9 т. / отв. ред. И.А. Тертерян; АН СССР, ИМЛИ им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1989. – Т. 6. – 880 с.
7. Наливайко, Д.С. Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму: Пірунник / Д.С. Наливайко, К.О. Шахова. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 416 с.

УДК
81" 42

ЯЗЫКОВЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПОНИМАЮЩИХ ВЗГЛЯДОВ В КОНТЕКСТЕ НЕВЕРБАЛЬНЫХ КОММУНИКАТИВНЫХ АКТОВ

А.Ю. Крохмальник
(Гомель, Беларусь)

В докладе рассматриваются языковые репрезентации понимающих взглядов как самостоятельные компоненты процесса невербальной коммуникации. Приводится классификация данных коммуникативных и языковых единиц в зависимости от отношения к коммуникативному акту и значения. Описываются связи каждого понимающего взгляда с личностью коммуниканта и ситуацией.

Как отмечает Рэй Бердвистелл, «жестикация является усвоенной формой коммуникации, которая заимствуется в рамках определенной культуры и может рассматриваться как упорядоченная система изолированных элементов» [1, 11]. Данное утверждение в полной мере относится и к визуальному поведению, отдельные составляющие которого одинаково воспроизводятся и интерпретируются во время общения. Кроме того, «никакой элемент жеста сам по себе значения не несет. Оно реализуется в контексте» [2, 10]. Иными словами, для понимания смысла того или иного компонента невербальной коммуникации необходимо изучить ситуацию, а также характеры героев и их жизненный опыт. По словам М. Мерло-Понти, «необходимо в том, что называют взглядом, рукой и вообще телом, признать смысл» [3, 192].

В некоторых контекстах описания взглядов даны **вне конкретных актов коммуникации**, однако предполагается, что такие невербальные единицы будут реализованы при межличностном общении.

И домашняя жизнь сохранила лишь общую формулу, пустой панцирь былого семейного счастья... Не того, наступившего их в середине войны, в Сибири, длившегося целое десятилетие, до самого пятидесяти третьего года, которое, как затонувший корабль с награбленным золотом, погрузилось на дно памяти, а последовавшего

за ним другого, монашеского и немногословного, без прикосновений, почти на одних только понимающих взглядах построенного союза... [Людмила Улицкая. Казус Кукоцкого [Путешествие в седьмую сторону света] // «Новый Мир», 2000].

Словосочетание *понимающий взгляд* характеризует степень взаимодействия двух героев в повседневной жизни. Следует отметить, что в контексте отражено рутинное существование двух персонажей. Поскольку сам Кукоцкий делал своей жене операцию по удалению всех детородных органов, можно предположить, что невербальное взаимодействие героев свидетельствует об их фактическом духовном отдалении.

В «Любовных историях», что для такой передачи почти самоубийство, нет ведущей — столь привычной глазу телезрителя красивой женщины бальзаковского возраста, со все понимающим взглядом и сочувствующими до мелодраматизма нотками в голосе [Анна Ковалева. Сентиментальное путешествие. Зверства мужа Хакамады (2002) // «Известия», 2002.12.20].

В контексте отсутствует акт коммуникации как таковой. Подобное выражение глаз символизирует не столько отношение героя к собеседнику, сколько представляет собой элемент определенной маски, которая и передает отношение к реальной действительности.

Сеня работал в Институте стали и сплавов, и, насколько я знал, дела у него там шли вполне хорошо. К этому возрасту его неуклюжесть совершенно пропала, уступив место огромному росту, широким плечам и уверенным сильным движениям. Но его **слегка насмешливый и понимающий взгляд** по-прежнему был на месте. Очевидно, он все-таки помнил этот мой шаг в сторону, когда мы с ним стояли там в прошлом и болтали о том о сем [Андрей Геласимов. Рахиль (2004) // «Октябрь», 2003]

В данном случае для интерпретации значения взгляда необходимо учитывать оба определения. С его помощью герой стремится показать, что он до сих пор помнит о событиях из детства и не обижается из-за вынужденных действий собеседника. При помощи слов **насмешливый и понимающий** выражается доброе, беззлобное и в то же время несколько ироничное отношение к поступку коммуниканта.

Говоря, он старался не встречаться взглядом с писателем Фадеевым, но если бы встретился, то удивился бы очень увиденному, потому что вместо обычно холодных чужих глаз обнаружил бы **теплый, понимающий взгляд**. Удивляясь и не понимая молчания Фадеева, изливал душу [Григорий Фукс. Двое в барабане // «Звезда», 2003].

Значение взгляда в основном можно интерпретировать при анализе двух определений – **теплый и понимающий**. Герой контекста – писатель Фадеев – очень хорошо понимает одного из своих приятелей, который жалеет о том, что не успел сделать в жизни. И хотя акт коммуникации как таковой не состоялся, герой в определенной мере пытался его инициировать.

В целом ряде контекстов реализуется коммуникативная единица **обмена понимающими взглядами**, которая выражается при помощи соответствующих словосочетаний.

Эренбург как-то сказал, что у нас самая читающая публика в мире. К этому можно добавить, что наша публика сейчас настраивается по ритму стихов. Снова прозвучали аплодисменты. Либералы **обменялись понимающими взглядами** [Василий Аксенов. Тайнственная страсть (2007)].

Не исключено, что проиллюстрированное невербальное взаимодействие отражает понимание наигранности, неестественности монолога одного из героев. Вместе с тем им могли понравиться сами высказанные идеи. Такой коммуникативный акт можно считать состоявшимся, так как персонажи выражают согласие друг с другом, т. е. «подтверждение или проверку взаимопонимания, установление контакта» [4, 13].

Кому нес? После этого удара морфинист затих. Глаза его были закрыты, со лба тек пот, а из-под век струились слезы. Мелко тряся головой и посидев так в молчании (во время которого инспектор и майор **обменялись понимающими взглядами**), он хрипло прошептал: – И что. И что вы с ними сделаете? [Михаил Гиголашвили. Чертовое колесо (2007)].

Эмоциональное поведение героя было правильно понято другими участниками коммуникации. Поскольку положение дел стало достаточно прозрачным, и практически все детали правонарушения неожиданно стали очевидными, сотрудники милиции выразили друг другу свое понимание данного факта при помощи информативных взглядов. Ни у кого не было необходимости в озвучивании этих сведений.

Покажется парадоксальным, но мы обращаемся к правительству ради художественных задач, в частности для воплощения принципов аутентичности и для того, чтобы полностью избежать элементов бродвейского шоу, которыми мы все грешим. Вот в чем дело, а совсем не в том, о чем подумало почтенное собрание». Короткий перерыв в виде **хорошего смеха и обмена понимающими взглядами** [Василий Аксенов. Новый сладостный стиль (2005)].

Дополнительный элемент невербальной реакции публики – **хороший смех**, – а также содержание предшествующего монолога позволяют понять положительную реакцию публики на него. Очевидно, герой разъяснял неверно воспринятые остальными коммуникантами слова. В подобной ситуации речевые ответы оказываются не вполне уместными. С одной стороны, прерывание мысли выступающего может быть не вполне тактичным, а с другой стороны, любое устное комментирование высказывания оказывается неудобным ввиду большого расстояния между публикой и оратором.

Особую роль играют **невербальные ответные реплики** в виде понимающего взгляда, а также **продолжительные взгляды**.

Алёша сладко забылся, вспоминая о доме, и долго рассказывал, как если бы сидел в вагоне поезда и, не помня себя, ехал дни и ночи домой. Айдым **вслушивалась, взглядывалась** в изуродованное судорожной улыбочкой, будто шрамом, взволнованное лицо, долго не отрывая этого **понимающего, пытливого взгляда**, и сама же вдруг заставила солдата замолчать, когда вслух произнесла: «Я буду **твоей женой**» [Олег Павлов. Карагандинские девятины, или Повесть последних дней // «Октябрь», 2001].

В приведенном контексте герой не обращает внимания на невербальное поведение собеседника. Они относятся к разным социальным слоям и возрастным группам. Несловесное взаимодействие участников коммуникативного акта чаще всего происходит между родственниками, друзьями или возлюбленными. В данном случае героев практически ничего не связывает. Словосочетание **понимающий взгляд** в большей мере характеризует внутреннее состояние героини, которое дополнительно раскрывается во фразе «Я буду **твоей женой**». Поскольку героиня переживает переходный возраст, ее начинает интересовать противоположный пол. Она хочет найти себе избранника. Поскольку невербальное поведение остается незамеченным, то о нем можно говорить как о проявлении эмоционального состояния. Как отмечено в лингвострановедческом словаре «Жесты и мимика в русской речи», подобный взгляд есть «выражение чистосердечности, правдивости», «желание вызвать собеседника на откровенность, узнать его реакцию на свои слова», а также «стремление продемонстрировать свою волю, решительность, смелость» [4, 22].

Его лобастая голова, как всегда, увлекающая за собой уставшее под гнетом болезней тело, пересекла створ косяка. Присутствующие вскочили и застыли под **тяжелым понимающим** взглядом **всесильного Папы**. – Совет в Филях? – безошибочно оценил увиденное Второв. – Прерываю – Москву сдавать не буду [Семен Данилюк. Рублевая зона (2004)].

В данном случае взгляд выполняет суггестивную функцию и позволяет коммуниканту оказывать определенное воздействие на других героев. При помощи такого инструмента можно не только регулировать развитие тех или иных событий, но и отдавать приказы и команды.

Выдумали бред, будто он динамит готовит. По доносу соседа — каковы?! Вот, несу прошение, я лично

старика знаю... Чарнолуцкий **долгим понимающим взглядом** посмотрел ему в глаза и вышел [Дмитрий Быков. Орфография (2002)].

При помощи долгого понимающего взгляда выражается расстроенность, общая неудовлетворенность ситуацией, разочарованность и нежелание говорить о наболевшем. Такой инструмент коммуникации позволяет выразить то, что комментировать словесную реплику нет смысла.

– Девушка с характером, да еще с каким! – Николай Сергеевич почему-то усмехнулся, глядя на Макса Антоновича. Тот **ответил ему понимающим взглядом**. Я догадался, что присутствующим тигрица почему-то не нравится [Вальтер Запашный. Риск. Борьба. Любовь (1998–2004)].

Значение взгляда не удастся интерпретировать посредством одного лишь определения. Для этого необходимо привлечь окружающий контекст. По всей видимости, во взгляде выражались недоумение, досада, сожаление или даже неудовлетворение по поводу того, что к животному у окружающих сформировалось негативное отношение.

Испугавшись, что потеряла остатки собственной воли, что в голове у нее — беззвездный вакуум, населенный лишь указаниями хозяина, его требованиями и командами, Инка окинула приунывших заек **понимающим взглядом** и тихо, шепотом, чтобы никто не расслышал, добавила от себя: – Ладно, может быть, я смогу вам чем-то помочь [Улья Нова. Инка (2004)].

В данном случае значение определения *понимающий* также выводится из окружающего контекста. Героине при-

ходится выдерживать особую линию поведения, которая обуславливается рядом правил общения с клиентами. В то же время коммуникант осознает, что в создавшейся ситуации гораздо лучше проявить индивидуальность и отступить от требований. Она не может выразить это при помощи слов и вместо них использует невербальное общение. Очень часто такое оказывается возможным «лишь по отношению к близким, друзьям» [4, 13].

Таким образом, на основании проанализированных контекстов можно выделить три группы понимающих взглядов в соответствии с различными способами их реализации:

1. Обмен понимающими взглядами. В таких контекстах присутствуют лексемы *обменяться/обмен* и словосочетание *понимающий взгляд*.

2. Понимающие взгляды вне коммуникативного акта. При этом могут присутствовать дополнительные определения (например, *насмешливый* или *теплый*); в ряде случаев словосочетание принимает участие в раскрытии какого-либо сложного образа или сочетается с конструкцией со значением другого невербального коммуникативного компонента.

3. Ответ при помощи понимающего взгляда, а также воздействие на собеседника. В таких контекстах словосочетание реализуется совместно с глаголами (*ответить*, (*не*) *отрывать*, *посмотреть*, *окинуть*), а также определениями (*пытливый*, *тяжелый*, *долгий*).

Для более полной интерпретации значений используются данные контекста.

Литература

1. Birdwhistell, R. Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication / R. Birdwhistell. – Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010. – 352 p.
2. Birdwhistell, R. Introduction to Kinesics: An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture / R. Birdwhistell. – Washington, DC: Department of State, Foreign Service Institute, 1952. – 75 p.
3. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти; пер. с французского И.С. Вдовиной и С.Л. Фокина. – М., «Наука», «Ювента», 1999. – 608 с.
4. Акишина, А.А. Жесты и мимика в русской речи. Лингвострановедческий словарь / А.А. Акишина, Х. Кано, Т.Е. Акишина. – М., «Русский язык», 1991. – 144 с.

УДК 811.161.3

ХЛЕБ УСЯМУ АСНОВА: ГРАМАТЫКА І СЕМАНТЫКА ВЕРШАКАЗА А. РАЗАНАВА “ХЛЕБ”

Б.А. Крук, У.М. Сяргей
(Мазыр, Беларусь)

У артыкуле разглядаецца лексіка-семантычная структура вершаказа “Хлеб”, характарызуецца інфармацыйная напоўненасць лексемы *хлеб* у аднайменным вершаказе А. Разанава, вызначаецца ўнутрытэкставая сувязь мікратэм твора, якая забяспечваецца разнапланавасцю семантыкі лексемы *хлеб*.

Тэмы і матывы вершаказаў А. Разанава розныя. Але аб’ядноўвае іх надзвычай шырокі спектр аўтарскіх нечаканых семантычных параўнанняў і пераўвасабленняў. Некалькі вершаказаў (“Мё д”, “Аладка і блін”, “Малако” і інш.) прысвечана розным стравам. Першы вершаказ у зборніку “Танец з вужакамі” [1] з гэтай тэматычнай групы – “Хлеб”.

Так, у слоўніку С.І. Ожэгава пададзены наступныя тры значэнні слова хлеб: “1. Пищевой продукт, выпекаемый из муки; 2. Плоды, семена злаков, размалываемые в муку; 3. Средства к существованию, заработок” [2, 862–863].

Разгледзім, якое семантычна-граматычнае нападзенне набывае слова *хлеб* у аднайменным вершаказе А. Разанава.

У вершаказе аўтар выдзяляе чатыры мікратэмы. Герменеўтычныя назіранні даюць падставы сцвярджаць, што лексема *хлеб* у першай мікратэме набывае шырокія канатацыйныя ацэнкі: *Хлеб святы, хлеб вялебны, і ўсё, што спалучана з ім, што “злепена” з ім, адбываецца як абрад, як набажэнства, як малебен*.

Адразу адзначым, што ў абрадавым печыве беларусаў хлеб займае самае пачэснае месца. З хлебам сустракалі гасцей і частавалі іх, хлеб елі з баршчом за святочным сталом, корж (хлеб) раздавалі ўсім прысутным за памінальным сталом, на Вялікі пост пяклі булкі, абкладвалі іх шышкамі і бралі гэтыя булкі ў поле, калі ішлі сеяць. А ў праказках “Не ўсякая мука хлебам стане” і “Хлеб хлебу брат” зафіксавана вялікая народная мудрасць: толькі тая мука, з якой можна спячы хлеб, мае

каштоўнасць. Хлеб беларусам усведамляўся як боскі дар, “вобраз самога бажаства”. Існавалі ў беларусаў розныя павер’і, звязаныя з гэтым сімвалам багацця, дастатку. Так, па прыгатаваным у печы хлебе, напрыклад, прадказвалі лёс сям’і і або яе членаў: калі бохан хлеба ў час прыгатавання ў печы развальваўся на дзве палавіны – сям’ю чакала смерць гаспадара або гаспадыні [3, 693].

У першай мікратэме, такім чынам, лексема *хлеб* мае сімвалічнае значэнне, бо суадносіцца з боскім пачаткам (як “абрад, набажэнства, малебен”).

Другая мікратэма не мае нейкага схаванага, скрытага сэнсу; у ёй аўтар падкрэслівае, што хлеб усяму аснова: *Хлеб хвалебны: яго шануюць і хваляць усе плямёны – і дулебы, і вялеты, і лахвічы*. Тут трэба дадаць, што і ў многіх прыказках падкрэсліваецца: хлеб з’яўляецца найважнейшай каштоўнасцю: 1. *Хлеб усяму галава*. 2. *Хлеб і вада – маладзёцкая яда* (прыказка сцвярджае, што гэта не голад, калі пры атсутнасці іншай яды даводзіцца есці толькі хлеб). 3. *Без хлеба яда – да парога хада* (лічылася, што нельга добра наесціся, калі есці іншую страву без хлеба). 4. *Ядзім хлеб траякі: чорны, белы і ніякі* (наяўнасць хлеба сведчыла і аб сацыяльнай няроўнасці людзей, іх рознаму дастатку) [4, 544], [5].

Змест гэтай мікратэмы пераклікаецца і з вершам Максіма Танка “Прыгча пра хлеб”. Падарожны, які ў час сваёй вандроўкі “хлеб вытрас на дарогу, а сам пашкандыбаў далей”, вымушаны быў вярнуцца і пакланіцца хлебу: “адаў паклон, як брату” [6, 509–510].

У трэцяй мікратэме падкрэсліваецца, што хлеб “лепшы з усіх страў, з усіх наедкаў”. Тут жа лексема *хлеб* напаяецца новым семантычным зместам, бо асацыіруецца з “Leben” (жыць, жыццё). Адрозніваецца вобраз, створаны А. Пысіным: *Збыта многае ў жыцці, З дарогі змецена і змыта. Мне ў жытці хочацца ўвайсці, Мне вечнасцю здаецца жыта* [7]. У А. Пысіна жыта сімвалізуе вечнасць (сейбіт – каласок – жыта – жыццё), і у А. Разанава хлеб падаецца не проста як страву, а таксама сімвалізуе само жыццё, яго насычанасць.

У гэтай жа мікратэме А. Разанаў сцвярджае, што хлеб бывае розны: чэрствы і сухі (“*смокчацца, грызецца*”), размочаны ў вадзе (“*хлябаецца*”), але нараджае хлеб, зберагае яго штогод глеба – зямля, на якой расцілі хлеб прадзедаў, дзяды, бацькі: *Ён есца,*

смокчацца, грызецца, “хлябаецца” і генетычна памятае свай радавод, сваю бацькаўшчыну – глебу.

У вершаказе А. Разанава “хлеб” – гэта і страву (“есца”, “смокчацца”), і крыніца жыцця, руху (“яго бацькаўшчына – глеба”).

Апошняя мікратэма вершаказа невялікая: усяго 9 лексем. Цікавым моўным фактам у гэтай мікратэме з’яўляецца ўжыванне прыметнікаў-каларатываў *чорны і белы*. Колеравая паралель “чорны – белы” лагічна завяршае вершаказ: *На выгляд хлеб чорны, але па сваёй сутнасці белы*. Зварот аўтара да чорнага і белага колераў невыпадковы. Белы і чорны – два колеры са старажытнай колернай трыяды (белы, чырвоны, чорны), якія маюць глыбокі сімвалічны сэнс. Так А. Разанаў падкрэслівае найвышэйшую каштоўнасць хлеба, бо паводле міфалогіі беларусаў хлеб выкарыстоўваецца і ў якасці абярэга і як рытуальны прадмет [3]. І сціплы абед, і святочны стол беларус не можа ўявіць без хлеба. Супрацьпастаўленне *чорны – белы* нясе двайную нагрукку і ўспрымаецца пашырана, бо чорны колер часцей сімвалізуе смутак. У вершаказе ж лексемы *чорны і белы* маюць пазітыўную афарбоўку, бо выяўляюць ідэю няспыннасці жыцця. Слова “белы” набывае ў кантэксце вершаказа новыя адценні – яго змяшчае і аўтарскі, па-мастацку асэнсаваны сэнс: “лепшы”, “святы”.

Такім чынам, ключавым, сэнсаўтваральным і кампазіцыйным элементам у вершаказе з’яўляецца лексема *хлеб*, якая ўвасабляе не толькі “прадукт харчавання”, а і абрад, і малітву, і глебу, і жыццё.

Герменеўтычныя назіранні даюць падставы сцвярджаць, што лексема *хлеб* набывае статус універсальнай, бо мае ў вершаказе спецыфічную інфармацыйную напоўненасць. Відавочна, што аўтарам унутраны сэнс лексемы *хлеб* у кожнай мікратэме трансфармуецца, напаяецца новымі закладзенымі слоўнымі вобразамі і філасофскімі абагульненнямі [8].

Значэнне слова *хлеб* у вершаказе ад адной мікратэмы да другой пашыраецца, набываючы новыя канатацыйныя адценні. У кароткім, але надзвычай ёмкай па змесце, вершаказе Алеся Разанава хлеб выступае як аснова жыцця, як крыніца жыцця, руху наперад. Такой бачыцца нам мастацкая інфармацыя, што закладзена ў вершаказ “Хлеб” яго аўтарам. Трэба толькі дадаць, што глыбінная інфармацыя – падтэкставая – раскрыта, напэўна, толькі часткова, бо кожнае новае “прачытанне” твора выклікае ўсё новыя і новыя асацыяцыі.

Літаратура

1. Разанаў, А. Танец з вужакмі: выбранае / А. Разанаў. – Мінск: Маст. літ., 1999. – 462 с.
2. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – М.: А Темп, 2004. – 944 с.
3. Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: у 2-х т. / рэдкал.: Г.П. Пашкоў і інш. – Мінск: БелЭН, 2006. – Т. 2. – 832 с.
4. Лепешаў, І.Я. Тлумачальны слоўнік прыказак / І.Я. Лепешаў, М.А. Акалцэвіч. – Гродна: ГрДУ, 2011. – 695 с.
5. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы / пад рэд. М.Р. Судніка, М.Н. Крыўко. – Мінск: БелЭн, 2002. – 784 с.
6. Танк, Максім. Збор твораў ў шасці тамах / Максім Танк. – Мінск: Маст. літ., 1979. – Т. 3. Вершы (1954–1964). – 560 с.
7. Пысін, А. Збор твораў у 2 тамах / А. Пысін. – Мінск: Маст. літ. – 1980. – Т. 1. – 336 с.
8. Валгина, Н.С. Теория текста. Учебное пособие / Н.С. Валгина. – М.: Логос, 2004. – 280 с.

**ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭКВИФИНАЛЬНОСТЬ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ
КАК ПРОЯВЛЕНИЯ ДИАЛОГИКИ ТЕКСТОВ:
ОБЩЕЕ И РАЗЛИЧНОЕ**

С.Б. Кураш
(Мозырь, Беларусь),
О.Н. Хаками
(Гейдельберг, Германия)

В статье делается попытка соотнесения двух близких, но не идентичных явлений, связанных с глобальным диалогом текстов – интертекстуальности и литературной эквифинальности. Показано, что литературная эквифинальность и интертекстуальность при всём их различии нередко имеют общие зоны и не всегда чётко отделимы друг от друга.

Понятно, что семантическое наполнение двух различных текстов не может совпадать полностью (исключение – плагиат). «Даже прошлые, то есть рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершёнными, конечными) – они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога» [1, 373]. Поэтому художественные тексты не могут обладать полной тождественностью, не могут в принципе быть «синонимичными» [2].

Вместе с тем очень часто «продуцируемый текст вторяет (архетипическую) тему сопряженных с ним претекстов» [3, 60]. Вследствие этого диалогизирующие тексты могут развивать какую-то общую для них тему или реализовать один и тот же образ, но прямых доказательств их интертекстуальной взаимозависимости (т.е. деривационных отношений «исходный текст – порождённый на его основе текст») не имеется. Данный тип текстовой диалогии определяется И.П. Смирновым как «литературная эквифинальность» [3].

И.П. Смирнов в качестве иллюстрации литературной эквифинальности приводит диалогические отношения текстов стихотворений Б. Пастернака «Венеция» и К. Павловой «Паров исчезло покрывало...», которые основаны на сравнении Венеции с женщиной. Ученый указывает на сходства в содержании данных текстов, но вместе с тем отмечает, что интерпретация диалога этих стихотворений как интертекстуального «будет беспочвенной, поскольку в «Венеции»-2 нет ни одного следа, который указывал бы на то, что предпринятая автором тематизация изображаемой реальности была достигнута им в результате рекреативной работы, проделанной над текстом Павловой» [3, 61]. Это дает основание И.П. Смирнову подчеркнуть, что интертекстуальные исследования должны помещаться в «ограничительные рамки, которые, хотя и не гарантируют безошибочности при определении источников, но, тем не менее, избавляют нас от понимания литературного произведения как структуры, разомкнутой для «вчитывания» в нее все новых и новых – убегающих в бесконечность – претекстов» [3, 62]. Иными словами, есть все основания для разграничения интертекстуальности как прагматически ориентированного приема и неосознаваемой интертекстуальности [4, 57].

Вместе с тем не подлежит сомнению, что тексты, обладающие сходными элементами, основанными на некотором общем архетипе, все равно ассоциативно связаны друг с другом. Между текстами, основанными на общем прообразе, или архетипе, возникает «относительное равенство». В связи с этим Н.Н. Белозерова рассматривает архетип как некий логический конструкт, существующий на подсознательном уровне и «управляющий стремлением человека уподоблять созданные

им произведения либо явлениям природы, либо ранее созданным произведениям» [5, 107]. Именно здесь и возникает «общая зона» эквифинальности и интертекстуальности, о глубинной природе которой (состоящей в их связи с коллективным бессознательным) писал А.А. Леонтьев: «Свойство архетипа к актуализации в художественном творчестве даёт основания признать его (архетип) основным элементом коллективного бессознательного, которое адекватно интертекстуальности, причём интертекстуальности в том значении, которое придавали термину представители школы постструктурализма, т.е. своего рода коллективного бессознательного, существующего до конкретного нового текста, в свою очередь, существующего вне личностной воли автора, который является скорее проводником архетипических образов из бессознательного уровня объективно-психологического бытия в сферу художественной реальности» [6, 100].

Обратимся к конкретному материалу – сравним образ песчинки в стихотворениях М. Ломоносова «Вечернее размышление о Божием Величестве при случае великого северного сияния», Ю. Левитанского «У радиоприемника», А. Вознесенского «Морше О Пюс» и др.: *Песчинка как в морских волнах, / Как мала искра в вечном льде... / Так я, в сей бездне углублен... [7, 48–49]; Я песчинка. Я затерян во Вселенной, / и Земля никак не может без меня [8, 85–86]; Не пишите! / Мы в истории / хоть на несколько минут, / Мы песчинки... [9, 532].*

Данный образ – несомненно, архетип, а поэтому нельзя достоверно определить текст-источник этого образа, а следовательно, говорить о выраженных маркерах интертекстуальности. Но в то же время нельзя и отрицать интертекстовой диалог между данными текстами. В них прослеживается развитие ключевого концепта от «Я» к «МЫ», при этом сохраняется общее смысловое ядро – соотнесение человека с песчинкой, указание на его незначительность, незащищенность, зависимость от внешнего мира.

Концепт незначительности человека посредством концептуальной метафоры, основанной на семантической модели «часть – целое», раскрывается и во многих других текстах русской поэзии: *Мы – только атомы жизни случайные, / Мира печального гости минутные* (Д.М. Ратгауз, «Все мы – несчастные» [10]); *Двигается машина / Общего труда. // Винтик очень малый – / Я в машине той. / К вечеру усталый, / Я сижу босой* (Ф. Сологуб, «Что моя судьбина» [11]); *Нет, люди – это бедные микробы – / Друг с другом борются, полны / Нелепой зависти и злобы* (А.Н. Апухтин, «Из бумаг прокурора» [12, 330–336]); *...жизнь льется как поток, / И, на ее волнах мелькнувший пузырек, / Ты лопнешь, падая а пространство без небес* (Я.П. Полонский,

«Век» [13, 145]); – *Нет, я такой же, как и все – / Такая ж спица в колесе, / Которое само не знает / И не ответит – хоть спроси, – / Зачем оно в пыли мелькает, / Вертясь вокруг своей оси...* (Я.П. Полонский, «Ответ» [14, 239]) и др.

В подтверждение наших рассуждений сошлёмся и на следующий пример. В.Б. Смирнский рассматривает диалогические отношения трёх классических переложений оды Горация «К Мельпомене» (XXX ода книги III): М.В. Ломоносов (1748), Г.Р. Державина (стихотворение «Памятник», 1795) и А.С. Пушкина («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», 1836). Ход его рассуждений таков: если не вдаваться в нюансы, смысловая идентичность данных поэтических текстов налицо (в терминологии когнитивной лингвистики – один и тот же фрейм; в терминологии литературоведения – один и тот же сюжет). Вместе с тем исследователь доказывает и наличие интертекстуальных связей данных текстов, маркированных определённым образом [см.:15].

Такие примеры говорят в пользу того, что литературная эквивалентность и интертекстуальность имеют некоторые общие зоны и не всегда чётко отделимы друг от друга.

Подобных примеров можно привести ещё достаточно много.

Именно в силу архетипичности в данный тип отношений могут объединяться и тексты разных языковых

кодов, разных национальных литератур. В частности, общность многих ценностных ориентиров русской и белорусской культуры ведёт в восприятии билингов к установлению таких семантических переключек между текстами русских и белорусских авторов. Таких примеров можно обнаружить немало, вот лишь некоторые из них: *Скажи: / Какой ты след оставишь? / След, / Чтобы вытерли паркет / И посмотрели косо вслед, / Или / Незримый прочный след / В чуждой душе на много лет?* (Л. Мартынов, «След» [16, 106]) – *Ўсё павінна след пакінуць / Бо, як пачаўся белы свет, / Прамень, / пясчына / і расіна / Нязменна пакідаюць след. / ...Не забывайцеся ж, / якія / Вы пакідаеце сляды* (П. Броўка, «Сляды» [17, 305]); *На дрэве чалавечества высоком / Ты лучшим был его листом, / Воспитанный его чистейшим соком, / Развит чистейшим солнечным лучом!* (Ф. Тютчев [18, 64]) – *Я – інтэрнацыяналіст / І ў шумнай кране чалавецтва / З тутэйшае галінкі ліст.* (Р. Барадулін, «У кране чалавецтва» [19, 52]) и др.

Таким образом, между данной группой текстов возникают архетипически обусловленные диалогические отношения, интертекстуальность которых напрямую не доказуема, но потенциально вполне вероятна в силу ассоциативной связи данных текстов, выраженной совпадением в первую очередь лексической образности.

Подобные примеры, на наш взгляд, правомерно относить хоть и к периферийной, но всё же зоне интертекстуальности.

Литература

1. Бахтин, М.М. К методологии гуманитарных наук / М.М. Бахтин // Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – С. 361–373.
2. Лукин, В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум / В.А. Лукин. – М.: Изд-во «Ось-89», 2005. – 560 с.
3. Смирнов, И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака / И.П. Смирнов. – СПб.: Языковой центр СПбГУ, 1995. – 191 с.
4. Кураш, С.Б. Интертекстуальность как парадигма / С.Б. Кураш // Текст: проблемы изучения в вузе и школе: межвузовский сб. науч. трудов. Выпуск 1. – Пенза: ПГПУ, 2002. – С. 53–59
5. Белозерова, Н.Н. Семиолингвистические аспекты интегративной поэтики (на материале русских, английских и ирландских художественных текстов): дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.20 / Н.Н. Белозерова. – Тюмень, 2001. – 352 с
6. Леонтьев, А.А. Бессознательное и архетипы как основа интертекстуальности / А.А. Леонтьев // Текст. Структура и семантика. – М., 2001. – Т. 1. – С. 92–100.
7. Ломоносов, М. Сочинения / М. Ломоносов; сост., предисл. и прим. Е.Н. Лебедева. – М.: Современник, 1987. – 444 с.
8. Левитанский, Ю.Д. Когда-нибудь после меня... / Ю.Д. Левитанский. – М.: Изд-во «Х.Г.С.», 1998. – 608 с.
9. Вознесенский, А.А. Собрание сочинений: в 3-х т. / А.А. Вознесенский – М.: Худож. лит., 1984. – Т. 2: Стихотворения и поэмы. Структура гармонии: рифмы прозы. – 543 с
10. Ратгауз, Д. Все мы – несчастные... [Электронный ресурс] / Д. Ратгауз. – Режим доступа: http://zhurnal.lib.ru/a/akulow_a_s/anto.shtml. – Дата доступа: 10.02.2005.
11. Сологуб, Ф. Что моя судьбина... [Электронный ресурс] / Ф. Сологуб. – Режим доступа: <http://www.litera.ru/stixiya/articles/668.html>. – Дата доступа: 26.02.2005.
12. Апухтин, А.Н. Полное собрание стихотворений / А.Н. Апухтин. – Л.: Сов. писатель, 1991. – 448 с.,
13. Полонский, Я.П. Лирика. Проза / Я.П. Полонский. – М.: Правда, 1984. – 608 с.
14. Полонский, Я.П. Лирика / Я.П. Полонский. – М.: Современник, 1990. – 287 с.
15. Смирнский, В.Б. Поэзия интертекста и глубина гипертекста / В.Б. Смирнский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dialog-21.ru/Archive/2003/Smirenskiy.htm>. – Дата доступа: 21.04.2005.
16. Мартынов, Л.Н. Избранные произведения: в 2 т. / Л.Н. Мартынов. – М.: Худож. лит., 1990. – Т. 1: Стихотворения. – 462 с.
17. Броўка, П. Збор твораў: ў 9 т. – Мінск.: Маст. літ., 1988. – Т. 3: Вершы, паэмы, 1954–1964. – 543 с.
18. Тютчев, Ф.И. Сочинения: в 2 т. / Ф.И. Тютчев. – М.: Изд-во «Правда», 1980. – Т. 1. – 384 с.
19. Барадулін, Р.І. Выбраныя творы: у 2 т. / Р.І. Барадулін. – Мінск: Маст. літ., 1984. – Т. 2: Вершы, паэмы, радкі дарог. – 335 с.

КЛЮЧЕВЫЕ ОБРАЗЫ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В КАРТИНЕ МИРА СОВРЕМЕННЫХ РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПОЭТОВ БЕЛАРУСИ

О.А. Лавшук, Е.А. Болтовская
(Могилев, Беларусь)

Статья посвящена выявлению ключевых образов русской культуры, находящихся свою экспликацию в текстах современных русскоязычных поэтов через прецедентные имена собственные. Отмечается, что для современной русскоязычной поэзии Беларуси характерно культурологическое расширение сознания поэтов, их тяга к культуре прошлых времен, обусловленная разочарованием в современной действительности и обществе.

Русскоязычное литературное творчество рубежа XX–XXI вв. в Беларуси представляет собой взаимодействие культур, их диалог, что является благоприятной основой для развития межнациональных отношений. Находясь в поле фольклорных и мифологических семейных преданий, воспоминаний, обычаев, аксиологии, религиозных мифологем, писатели Беларуси по-русски создают «инотекст», выступая комментаторами, толкователями, посредниками между двумя ментальностями: «своей» и «чужой». Таким образом, изучение роли иной национальной культуры представляется особенно интересным с точки зрения проблемы поисков духовной, национальной идентичности, формирования этнического самосознания.

Культурно-исторический подход к анализу произведений исходит из того, что культура – один из ключей интерпретации произведения, которое неизбежно возникает на основе определенной культурной традиции и в ее русле осуществляется. Значащая единица художественного текста может быть понята только в культурном контексте. Культура дает код, позволяющий прочесть, понять произведение. Необходимость исследования литературы в связи с историей культуры всегда (начиная с культурно-исторической школы русского академического литературоведения) воспринималась филологической наукой как насущная потребность: «Литература, – отмечал М.М. Бахтин, – неотрывная часть целостности культуры, ее нельзя изучать вне целостного контекста культуры» [1, 344]. Российский ученый В.А. Луков предлагает культуру того или иного народа, региона, индивида описывать через понятие «тезаурус» – «структурированное представление и общий образ той части мировой культуры, которую может освоить субъект, при этом тезаурус структурирован таким образом, что в центре его находится «свое», на периферии – «чужое» и «чуждое», а на границе – особая мембрана, пропускающая любую информацию извне через призму «своего» – «чужого» – «чуждого»» [4, 85]. Исследователь вводит новый культурологический термин – «взаимоотражение», понимаемый им как особая форма диалога культур: «взаимоотражение в наиболее общем виде описывает ситуацию встречи двух тезаурусов, ту форму, которую приобретает их диалог, последствия этого диалога» [4, 85]. Культурологическая составляющая стала в современной науке органической частью историко-литературных исследований, хотя установление связей литературы и культуры осуществляется в них по-разному. Сегодня, как считает А.В. Михайлов, «все науки о культуре, а в первую очередь (быть может) теоретически ориентированная наука о литературе, по-настоящему ощутили свою зависимость от знания ключевых слов культуры, от знания их в конкретной истории, от знания, без овладения которым дальнейшие успехи этих наук едва ли вообще возможны» [5, 537].

Ключевые слова культуры по сути являются словами-концептами, обозначающими аксиологически ориентированные явления той или иной национальной культуры. Высказанная теоретиками и историками литературы идея «ключевых слов культуры» перекликается с рассуждениями исследователей-лингвистов о ключевых словах, концептах и идеях русской языковой картины мира, среди которых наиболее часто называют такие, как *душа, судьба, тоска, счастье, разлука, справедливость*. А. Вежицкая указывает на особую значимость ключевых слов для отдельно взятой культуры: «принцип, связывающий лексический состав языка и культуру, – это принцип ключевых слов», они «могут анализироваться как центральные точки, вокруг которых организованы целые области культуры» [2, 283–284]. Понятие культуры в данном случае обозначает «историческую передаваемую модель значений, воплощенных в символах, систему наследуемых представлений, выраженных в форме символов, при помощи которых люди общаются между собой и на основе которых фиксируются и развиваются их знания о жизни и жизненные установки» [2, 43]. Литературные константы, безусловно, соотносены с ключевыми словами, именно поэтому для их выявления и анализа во многих лингвистических исследованиях используются художественные тексты.

В качестве материала для изучения ключевых образов культуры и их роли в формировании картины мира современных русскоязычных авторов Беларуси выбраны художественные произведения русскоязычных поэтов, размещенные в составленной А. Аврутиным в 2003 году антологии «Современная русская поэзия Беларуси», которая является первой в отечественном литературоведении попыткой максимально широко представить творчество современных русских поэтов Беларуси за два предшествующих десятилетия. Для творчества многих поэтов, чьи стихотворения включены в антологию, характерна «погруженность» в культуру. Причем здесь мы можем говорить о своеобразии преломления культурных моделей, транслируемых русской, белорусской и зарубежной литературами. Это дает основание для конструктивных поисков своей идентичности личностью, оказавшейся в зоне активного взаимодействия разных культур.

Поэтическая модель мира обладает универсальными свойствами, одновременно раскрывая особенности национального менталитета и культуры и обнаруживая индивидуально-авторские способы интерпретации образов окружающей действительности в текстовом пространстве. Для современных русскоязычных поэтов Беларуси характерно почтительное обращение к русской поэтической традиции как к знаковому наследию богатой русской культуры, поэтому одним из важных фрагментов их картины мира, который получает наиболее явное отражение в системе поэтических ориентиров, культурных установок, являются образы русских поэтов

и писателей. В круг тем, наиболее важных для осмысления белорусскими авторами, входит, главным образом, русская классическая литература золотого и серебряного века, литература советского периода. Это положение подтверждается обращением к знаковым именам русской культуры в названиях многих стихотворений: «Александр Сергеевич Пушкин...» И. Поглазова [6, 128], «Блок» М. Шелехова [6, 186], «Надгробье Анны Ахматовой» К. Михеева [6, 107], «Цветаева!...» Е. Каменевой [6, 78], «Памяти Александра Твардовского» Ф. Ефимова [6, 65], «Раскрытый Тютчев... Смятая кровать...», «Век серебряный... Без суесловия...», «По России Пушкина и Блока...», «Мятежный Блок, тревожный Мандельштам...» А. Аврутина, «М. Лермонтов – томик потрепанный...» Л. Турбиной [6, 168]. В мире культуры поэтам дороже всего те символические личности, с которыми они ощущают внутреннее родство.

Образы культуры по-разному становятся компонентами картины мира русскоязычных поэтов Беларуси. Это может быть и упоминанием прецедентного имени в тексте: А. Пушкин, И. Бродский («У меня специально нет...» Е. Казанцевой) [6, 78], А. Фет («Мне нравится этот поэт...» Д. Симановича) [6, 144], А. Блок («Всю ночь скрипело по бумаге...» В. Деркача) [6, 53], Ф. Тютчев, И. Тургенев («Не для славы, не для денег...» Г. Трестмана) [6, 165], Ф. Достоевский («Что там в Питере? Дождь, вероятно...» Т. Лейко) [6, 95], С. Есенин («Заблудилась в весне» Э. Равич) [6, 134]; и указанием на прецедентное имя через посвящение, эпиграф, название художественных произведений или имена героев произведений русских авторов: стихотворение «Осеню веткой раскинулись рельсы...» И. Поглазова посвящено Б. Пастернаку [6, 128], «Путник» Э. Прибыльской – Н. Рубцову [6, 133], памяти А. Введенского посвящена «Баллада о безымянном конвоире» В. Чернявского [6, 179–183]; цитаты из произведений А. Фета являются эпиграфами к стихотворениям «Любимая» А. Мельникова [6, 104], «В марте» В. Спринчана [6, 152]; в стихотворении «Рудин» Л. Турбиной описываются «лишние русские люди», и главным среди них признаётся Рудин, а не Онегин или Печорин [6, 168], в стихотворении «Осень в провинции» К. Михеева упоминается Иван Карамзov [6, 106] (отсылка к И. Тургеневу, А. Пушкину, М. Лермонтову, И. Гончарову, Ф. Достоевскому). Система интертекстуальных включений многих поэтических текстов отправляет читателя к «Слову о полку Игореве» («От набегов половцев...» Ю. Богданова [6, 34], «О русская земля, / Ты уже за холмами!...» В. Тростянского [6, 167]), В. Высоцкому («Гопится банька по-черному» В. Гришкова [6, 48]), Г. Державину, А. Грибоедову, Ф. Тютчеву («Дым Отечества горек и едок...» в стихотворении А. Аврутина «Я настолько горбат...» [6, 10]), М. Лермонтову («Вдруг молвлю: «Ой ты гой еси!...» И. Котлярова [6, 84]), А. Ахматовой («Надгробье Анны Ахматовой» К. Михеева [6, 107], «Я больше не боюсь грешить...» А. Красовской [6, 87]) и др.

Пронизывающая поэтический текст интертекстуальность – это не только попытка раскрыть символику культурных концептов, но и ключевая метафора трагического состояния мира, демонстрирующая кризис культурного освоения мира. Одной из репрезентативных моделей современности предстает образ страны, мятущейся между прошлым и настоящим: «Разрушена страна. / Стою как на погосте» [6, 194]. Л. Яковенко в стихотворении «Возрождение» мучительно размышляет о

своей судьбе: «Я буду изгоем в родной стороне / За то, что в краю белорусском / Нелепое счастье даровано мне – / Меня воспитали по-русски» [6, 195]. После распада Союза многие поэты остались вне России, стали представителями «ближнего зарубежья», поэтому в текстах часто пробивается тема брошенности, оставленности: «О русская земля, / Ты за холмами!.. / Ушел на Запад медленный состав. / А он глядит, / Припав к оконной раме, / Быть русским гражданином перестав» у В. Тростянского [6, 167], Е. Агиной: «Разве есть где-нибудь в самом деле на свете Россия / Этой станции нет. Верстовые столбы не видны...» [6, 14]. А. Тропин с горечью размышляет о судьбе своих бывших соотечественников, оказавшихся в разных государствах после распада Союза: «Великие держава и народ, / Кто мы теперь? / Что с нами будет завтра? / Судить ни тех, ни этих не берусь – / Я не судья своим же братьям кровным. / Но вопиет во мне вседневно Русь / Мольбой молитв и скрежетом зубным» [6, 167].

Ощущая свою неправильность, раздвоенность, остро переживая разобщённость современной поэтической братии, многие поэты упрекают в высокомерии великую державу: «И на Восток глядеть / из Западного края!» («На русском косяке, точнее, на косяках...» Т. Лейко) [6, 96]; «Я – твой поэт, Россия! / А ты мне: «Лимита!...» («Мне муторно от страха...» А. Павловской) [6, 122]; «Я неправильный русский поэт, / и душа у меня не на месте. / Я не знаю, кто правильным был. / Может, Пушкин, да питерский Бродский («У меня специальности нет...» Е. Казанцевой) [6, 78].

На фоне выдвижения на первый план ключевых образов русской культуры наблюдаются немногочисленные вкрапления белорусских прецедентных для литературы имён: Я. Коласа (эпиграф к стихотворению «Прощай, прощай, Высокий берег...» Ю. Богданова) [6, 34], В. Короткевича – в стихотворении «Мне нравятся Владимир Семёнычи!...» А. Сарапкина (следует отметить, что данный текст содержит двойное посвящение «Памяти В.С. Короткевича и В.С. Высоцкого, в судьбах которых было немало общего») [6, 141]), чаще встречаются посвящения поэтам-современникам: А. Аврутину («Я больше не могу молчать...» А. Павловской) [6, 124], Л. Шелег («Это всё было правда...» А. Павловской) [6, 124], В. Айзенштадту («Я как огонь вошёл в круг обнажённых женщин...» Д. Строцева [6, 155]). Мы заметили, что белорусский реминисцентный слой русскоязычной поэзии гораздо беднее, чем русский. Но это предмет другого исследования.

В отличие от доминирования ключевых образов русской культуры в лирике поэтов, представленных в антологии «Современная русская поэзия Беларуси», в творчестве К. Михеева органично уживается многообразие культурных традиций [см. 3]. Образный ряд стихотворений К. Михеева создает пространство культуры, в котором основными источниками интертекстуальных связей выступают Библия, произведения Гомера, многочисленные античные мифы, поэтическое наследие А. Блока, А. Ахматовой, О. Мандельштама, И. Бродского, произведения Ш. Бодлера, А. Рембо, С. Малларме, Г. Аполлинера, Ф.Г. Лорки, Г. Тракля и многих других русских и зарубежных поэтов. Современные поэты Беларуси свободно чувствуют себя во

времени и пространстве, осознавая свою принадлежность человеческой культуре в целом, независимо от времени и места действия, будь то Древняя Греция, Париж, Петербург или современный Минск. Категории «время» и «пространство» обретают универсальный характер. Стихотворения «Сонеты Ренессансу», «Артуру Рембо, негодянту», «Памяти Траля: Гродек», «Европейские стансы», «Петербургские инвективы», «Millennium», «Последний Рим», «Византия», «Пророчество о Тире» и многие другие К. Михеева, «Письма» С. Евсеевой, «Гончар» А. Чёрной, «Нерон» А. Аврутина, «Итальянское каприччо» Н. Громовой превращаются в повествование о связи времен в истории человечества.

Литература

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин; сост. С.Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
2. Вежицкая, А. Семантические универсалии и описание языков / А. Вежицкая. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 776 с.
3. Лавшук, О. А. Моделирование культурного пространства в поэзии К. Михеева / У ракурсе сучаснага асэнсавання : міжкаф. зб. навук. прац. : Філалогія. Вып. 5 ; пад рэд. А.А. Лаўшук. – Магілёў : УА «МДУ імя А.А. Куляшова», 2011. – С. 32–37.
4. Луков, В.А. Россия и Европа : взаимоотражения литератур / В.А. Луков // XX Пуришевские чтения . Россия в культурном сознании Запада : сб. статей и материалов ; отв. ред. М.И. Никола. – М. : МПГУ, 2008. – С. 84–86.
5. Михайлов, А.В. Из истории нигилизма / А.В. Михайлов. Обратный перевод : Русская и западноевропейская культура : проблемы взаимосвязей. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 848 с.
6. Современная русская поэзия Беларуси. Антология / сост. А.Ю. Аврутин. – Мн. : УП «Технопринт», 2003. – 200 с.

УДК 821.161.3–3:811.161.3

НРАВСТВЕННО-ЭТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ПОВЕСТИ АЛЕНА БРАВО «РАЙ ДАВНО ПЕРЕНАСЕЛЁН»

М.Г. Лобан, И.В. Банчук
(Мозырь, Беларусь)

В статье исследуется нравственно-этическая проблематика свободы / несвободы женщины в психологической повести белорусской писательницы Алены Браво. Сопоставляя жизненные условия героинь, этические идеалы, сформировавшие их мировоззрение, авторы выделяют типологию женских характеров, получивших в рамках художественного произведения социально-психологическую обусловленность.

А. Браво – одна из немногих писателей Беларуси, которого можно смело назвать апологетом чистого феминизма, не карикатурного бунтующего, а провозглашающего право женщины на автономию личности. Центральной героиней у А. Браво всегда является Женщина: Тиран, Жертва, Спасительница и пр. Ее внутренний мир, нравственные установки, жизненная позиция исследуются автором с точки зрения разных подходов: психологического, социокультурного, философского, мифологического. Но всякий раз выявляя «родословную» своей героини, Алена Браво дает ей четкую нравственно-этическую оценку.

Интернет-сайты приводят следующие отзывы о поэтических экспериментах белорусского прозаика: «Проза этой писательницы всегда вызывает бурные споры... Что в эпоху тотального невнимания читателей к нашей литературе свидетельствует: произведение состоялось, задет некий общественный нерв. Ведь в этом и есть задача литературы: выявлять болевые точки... Героини Алены Браво – женщины, которые не боятся говорить о своих проблемах и отстаивать право быть самими собой» [1].

«В то же время мои героини – обычные женщины, которых отличают разве что склонность к самоанализу и повышенная эмоциональность, острота восприятия, – замечает автор. – Их судьбы во многом определяются их внутренним устройством, у которого есть свои объяснения. К примеру, мне захотелось проследить

Современная русскоязычная поэзия Беларуси свидетельствует о том, что культурологическое расширение сознания поэтов, их тяга к культуре прошлых времен обусловлены разочарованием в современной действительности, в современном обществе и современной культуре.

Широкий состав средств и способов лексической экспликации образов русской культуры в исследуемых поэтических текстах позволяет говорить о её значимости в поэтической картине мира современных белорусских авторов, доказывает их преимущественную ориентированность на русскую художественную и национальную традицию.

историю женской несвободы в нескольких поколениях – получила повесть «Рай даўно перанаселены» [1].

Примечательно, что в своём исследовании темы женской несвободы на протяжении многих поколений автор идёт вслед за И.А. Ефремовым, известным гуманистом-фантастом, показавшим мир социально-психологического «инферно» (роман «Час Быка»). А. Браво интерпретирует данное понятие по-своему и даёт ему меткое определение: «Это «тюрьма», в которую из поколения в поколение передаётся «нож ненависти» – результат причин и следствий, относящихся к факту этой «передачи», образующей т. н. «цепь зла». Оба автора исследуют причины появления этого инфернального феномена: «цепь зла» возникает в обстановке тоталитарного государства с патриархальной ментальностью, где подавление частных интересов коллективными иллюзорными идеалами масс-культуры навязывает сознанию женщин опасные для них формы поведения («Любовь можно и нужно заслужить», «Смысл жизни – в любви к мужчине», «Хочешь быть успешной – следуй идеалу» и др.) [2]. «Липовые» общественные идеалы у Браво – лишь исключения, воплощенные в образах уважаемых и успешных женщин (Терешкова, Орлова и др.), которые «существуют не для того, чтобы подтвердить правила; исключения существуют для того, чтобы под бравадные ритмы вознести их на пьедестал и лживо, напоказ выдавать за подлинные правила» [1]. Благополучно становясь капканом для множества юных

душ, исключения лишь в неволе осознаются как издевка, как противоречие «*жисти, какой она есть*». И пленницы лихорадочно пытаются освободиться, яростно отрезая «*ножом ненависти*» родную «*плоть и кровь*».

Неизменным спутником «*ножа ненависти*» является «*стеклянное яйцо*», символ упрямых заблуждений и узколобых привязанностей к ложным ценностям. Данный «артефакт» принадлежит множеству героинь А. Браво, но получает конкретное воплощение в повести «Рай давно перенаселён».

«Яйцо» – художественный символ инфантильности, характерной для жертв недолюбленности и культурного фаст-фуда. Инфантил воспринимает всех людей не как «сотрудников / учителей», а как средство удовлетворения своих эгоистических потребностей. Отсюда возникают неоправданные ожидания от окружающих, мечты-миражи, пустые фантазии, которые разбиваются о жизненные реалии. Тем не менее, большинство героинь А. Браво вновь стремится выстроить свои любимые воздушные замки на песках изменчивого бытия. Это становится для множества поколений, целого народа инстинктом, трансформирующим как жизнь, так и смерть в нелепый фарс. Вспоминается ироничное, на грани «чёрного юмора», сравнение могил с детской песочницей, в которую живые превращают последнее обиталище мёртвых, которым «*безразличны эти из ритуального «Детского мира» игрушки, ведерки-формочки, яркий и нестрый хлам, который люди-дети тащат сюда для того, чтобы самих себя подбодрить и успокоить*» [2]. Если похороны становятся «театром абсурда», то проживание «однообразных» однообразных дней приобретает оттенок трагедии с налётом «обломовщины» Гончарова (роман «Обломов») и «клоповщины» Маяковского (пьеса «Клоп»). Фальшивое солнышко в центре «стеклянного яйца» никоим образом не греет, а лишь отбирает лучшие годы, душевные силы, драгоценное здоровье. Мнимый цыплёнок, воплощенный зачастую в «*принца на белом коне*» или «*доску почётную*», трансформируется в Годо, ожидаемого целую жизнь. А кто и отказывается от подобного ожидания, то чаще всего не от прозрения, а от усталости, из-за которой уже не в состоянии высидеть «*яичко простое*». Ведь «*люди всегда так: красивую стекляшку найдут себе, за нею и солнца не видят*» [2]. В этом и состоит трагедия несвободы инфантильных героев.

Нравственные законы социума каждая из героинь А. Браво постигает по-своему. У каждой из них своё «стеклянное яйцо», олицетворяющее, с одной стороны, красивую мечту о свободной счастливой жизни, с другой стороны, намекающее на иллюзорность этих планов. Зеркальная жизнь очень хрупкая, она в любой момент может разбиться, а свободное, ничем не омраченное существование исчезнет. А может ли быть эта свобода внутри замкнутого пространства «стеклянного яйца»? Свободны ли героини от своих домашних обязательств, работы, поручений, мыслей, поступков, навязанных им извне...

В повести «Рай давно перенаселён» А. Браво изучает «потомственную мутацию» несвободы женщин одного семейства (бабушка Вера – мать – героиня-рассказчица). В рамках художественного целого выявляется целая типология женских характеров, обрисованных в свете нравственно-этической проблематики «свободы / несвободы личности».

Наиболее распространенный в повести тип «приспособленки» (1) представлен тремя подтипами героинь – «Домашний Тиран», «Раковая Опухоль» и «Коловратка»,

которым понятие «свободы» чуждо. Кроме того, в сознании этих особ оно искажено до такой степени, что понимается только как «*право на собственных рабов*». Настоящие попытки осуществления этого «права», подобно щупальцам спрута, неумолимо захватывают всех, находящихся в сфере их влияния. Кто-то – прямым физическим и психологическим насилием (Домашний Тиран – мать), кто-то – ненасытным потребительством, загромождением жизненного пространства и хамоватым невежеством (Капа, Брюхатый). А отдельные героини (Коловратки) действуют исподтишка, сплетая ажурную сеть интриг из лести и рефлексивной эмпатии, однако результаты их оккупации зачастую куда плачевнее, нежели первых двух...

Помимо характерной «экспансии зла», приспособленцев роднит яркая приверженность Системе. Именно к ней – родной и любимой – готовы отчаянно приспособливаться Коловратки (устраиваться – наилучший талант как Фамусова, так и Капы). Именно её интересы рьяно будут отстаиваться, путем осмеяния творческих опытов девочки-подростка: «*Девочка, деревья – неразумные существа, из этого следует, что они не могут мечтать, видеть сны*» [2].

С трудом по «*сизифовой технологии*», полной стахановщины и суетных рвений, полумёртвое существование им обеспечено. Встречу со счастьем, способным дать «*жизнь на полную*», «капы» стремятся избежать, «*ибо для того, кто пуст внутри, как футбольный мяч, и не имеет в себе ни любви, ни мудрости*», она оборачивается «*страхом смерти*». И он, как «*метастазы раковой опухоли, разрастается в пустоте их души*», и «они, наделенные, как назло, несокрушимым здоровьем и все той же сатанинской энергией, бегают по общественным приемным, строчат анонимки, дожимают бессмысленными звонками «правоохранительные органы», бесконечно судятся...» [2].

Противопоставлены «тёмному царству» агрессивных «приспособленцев» «жертвы» – тип (2), куда более сложный, противоречивый, т.к. в него при внимательном психоанализе способны войти и сами «приспособленцы», причём любого толка. Несмотря на внешнюю подавленность, «жертва» интересна тем, что в ней есть потенциал борьбы за свою свободу, пусть и переданный насилием «власть имущего» Тирана. Вопрос только в том, по какой траектории направится потенциал «жертвы»: по накатанной поколениями «цепи зла» или вверх, по спирали. Рассказчица мудро решила пойти «узкими воротами» самосовершенствования, открекшись от намерений выплеснуть недовольство миром вовне. «*Я не хочу больше невольно способствовать укреплению жестокости и лицемерия, которые творятся в мире именем всех матерей. Так, я больше не хочу никого вынуждать приходить в этот мир, смотреть грезы других спящих и притворно рукоплескать белым одеждам псевдозначительности, которые напяливают на себя хозяева жизни*» [2].

Близок «жертве» тип «потерянной героини» (3). В повести к нему можно отнести бабушку, и мать, и дочь. Его активное введение обусловлено экстремальными внешними условиями в социуме (жестокость советского авторитаризма, «перестройка» в лихие 90-е и др.).

«Лишний герой» в повести – это, как правило, личность, наполненная «*опасной в данной среде витальностью для тех, кто умер душой ещё в колыбели*» [2]. Однако вектор витальной энергии либо направлен внутрь себя, либо его «ветер» «гасят» инертные «волны» социума, которые выбрасывают каждого сопротивляющегося персонажа на пустынный берег маргинальности.

Самый уникальный социально-психологический тип в творчестве А. Браво – это «спасительница» (4), показанный в образе бабушки Веры, ведь «готовых отдавать куда меньше, чем готовых потреблять» [2]. Образ этой героини очень важен в повести, так как он является не только носителем, но и сакральным символом внутренней свободы. На это прямо указывает выбор имени (Вера), который отнюдь не случаен. Этимология его прозрачна, впрочем, как и сопутствующие Вере Надежда и Любовь, верные спутницы, которых бабушка дарит всем людям.

Душевная щедрость, сердечная теплота, трудолюбие, стремление прийти на помощь – качества, которые помогали бабушке Вере строить свой домашний мир, поддерживали её в трудную минуту. При всей её вечной занятости мужем, детьми, чужими судьбами героиня оставалась свободной и четко знала, чего она хочет. Твердая жизненная позиция давала ей силы самостоя-тельно возводить свой личный мир, в котором бабушка Вера была свободна. Она имела прививку против мнимых идеалов, ложных идей, героиня была практиком-строителем, творцом любви и созидания.

Горьким укором «недолюбленности» для бабушки Веры была её родная дочь, которая «делит сумму

прожитых лет на ноль шансов найти в этой жизни саму себя и получает в итоге бесконечность разочарования... попытка не до конца понятного ей самой отчаяния становится сильнее. Нет, она вовсе не хочет отличаться от других – она, половину жизни прожившая на то, чтобы соответствовать! Но подражание плакатным образцам больше не спасет» [2].

Таким образом, нравственно-этическая проблематика повести «Рай давно перенаселен» максимально презентует авторскую индивидуальность Алены Браво, самобытный авторский взгляд на нашу современность. Писательница предупреждает, что за Душу, как за свободу вообще, стоит бороться, дабы время-вода её не было вычерпано многочисленными «хозяевами»-самозванцами. Бороться внутри себя – с собственными стереотипами, а снаружи – с общественными. И так как они тесно переплетаются и взаимозависимы, наилучшим союзником в этой борьбе может стать полное осознание своих истинных потребностей и целей, совмещенное с твердым намерением их реализовать (гармония с окружающим миром, самоуважение, осознание смысла собственного бытия, непрерывное самовыражение).

Литература

1. Ласточки подводной славы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.sb.by.
2. Браво, А. Рай давно перенаселен [Электронный ресурс] / А. Браво. – Режим доступа: alankar-st.by/nem10-2013.pdf.

УДК 821.161.3-1

КАНЦЭПТ КАХАННЕ ЯК СРОДАК АКТУАЛІЗАЦЫІ ПАЭТЫЧНАГА ТЭКСТУ (на матэрыяле твораў беларускай жаночай паэзіі)

Л.М. Мазуркевіч, В.А. Рубанава
(Мазыр, Беларусь)

Артыкул прысвечаны вызначэнню вобразна-выяўленчай ролі канцэпту каханне ў паэтычных тэкстах Н. Маціш, Г. Каржанеўскай, Я. Янішчыц, Р. Баравіковай

Паняційнае ядро канцэпту каханне акружана пэўнымі асацыятыўнымі значэннямі, большасць з якіх мае метафарычны змест. Метафарычны падыход прадугледжвае параўнанне нейкай эмоцыі на падобныя да яе з’явы. У лірычных вершах каханне традыцыйна прадстаўлена актыўным суб’ектам дзеяння, якому ўласцівы чалавечыя якасці. Яно можа дзесьці жыць, ісці, бегчы або загітацца, спаць, вітаць чалавека або падманваць яго, кіраваць чалавекам або служыць яму, адорваць яго ці нечага пазбаўляць: Ты пакліч мяне. Пазаві. / Там заблудзімся ў хмельных травах. / Пачынаецца ўсё з любові, / Нават самая простая ява... [1, 31]; Сама вясна з’яднала нашы душы, / Сама любоў нас вынесла з агню. / ... І ўсё ж баюся я радком парушыць / І разбурыць між намі цішыню... [1, 70]; А быў пасаг мой не зусім заможны: / Вось толькі крылы лёгкіх рук і броў. / У самы смутны час, у час трывожны

/ Ўзыдзі, любоў... [1, 118]; Баюся я нявыказаных слоў, / Яны – палын, яны дурман і мята. / Прыходзіць позна лепшая любоў, / Як за пакуты горкія адплата... [1, 174]; Гэта верасень блытае зноў / са спякотаю мокрую навіль, / бо калі адыходзіць любоў / прачынаецца злая нянавіць... [2, 74]; Якім ты ёсць і стаць якім гатовы,

– / Хай светлай будзе лё су каляя! – / Ад злой няўдачы, ад ліхой намовы / Хай беражэ цябе любоў мая... [3, 114]; Укрыў мяне, любоў мая, / Хоць позіркам замілаваным... [4, 213]; Трывожнае, трывушае ты, / Сэрца, / Цябе, / Нібы стыхія першабытная, / смяротна перапоўніць

пачуццё цябе... [5, 86]. Каханне можа мець і ўзрост: І толькі восенню імглістай / Жыве мая душа наноў, / Калі з курлыкканнем і свістам / Адносіць юную любоў... [1, 168]; Ну як табе пад інеем, вяргіня, / ты нібы радасць позняга кахання, / а вось жа каж: святамі пакіне, / бы абяцае раніцы змярканне... [2, 163]; Вось гэтак жа з глыбінь гадоў, / пад пераліў залітнай пташкі, / між дрэў бялюткаю рубашкай / азвецца першая любоў... [6, 159].

Вобразы, якія паўстаюць перад чытачом у лірычных вершах, абумоўлены, перш за ўсё, гендарнымі характарыстыкамі, бо жаночая душа поўніцца такімі эмоцыямі, якія мужчына з-за прыроднай стрыманасці і прагматычнага складу свайго характару не здолее так умела і дакладна перадаць. Так, каханне прыпадабняецца паэткамі да вадкасці, якую яны прагнуць паспрабаваць, каб наталіць пачуццё вую смагу: Любі не наталіць / скупой дажджынкай дня. / А жыць

– пакуль баліць / На сэрцы вышыня... [1, 101]; Яна адна тут, ясная крыніца. / Цяпер ты і не думаеш, бадай, / Што толькі ў ёй адзінай і бруцця / Жыццё, якім гаворыць з намі гай... / Любоў... Яна – як гэтая крыніца... [3, 24]; Гэты снег, як маё каханне, / Як ішчасце наша: Праз месяц, бадай, растане / І зноўку ляжа... [7, 140]; Як рака на лузе завіваецца, / Так настрой / майго каханага / мянаецца / То ласкавы ён, / акрылены без меры, / то знявераны, / як раб каля галеры... [8, 24]; Відаць, рака маея любові / Абмялела, / І

там, дзе грозныя віры / Калісь кіпелі, / Залеглі плёсы спакваля, / Узніклі мелі... / Няхай... [7, 154], або яно падобна да раслін ці жывёл: Аціхне шум. Ацяжале крона. / Ды зноў устыхне лісіць выразны. / І блаславіць нашчадак акрылёна / Кахання сад і ластваўку вясны... [1, 251]; Траве, якую шэрсціць град, / дзе грэе лапкі птах азяблы / і спакушае жонак гад / пакаштаваць таемны яблык... [2, 45]; А мне зіма – як не зіма, / А мне ў тваіх вачах / цвіце сланечнік... [3, 60] ці да святла, якое зіхаціць, пераліваецца, гарыць, грэе: Цяпло раптоўнае адлігі – / І свет нанова маладзён. / І ў звоне дзён разносяць крыгі / Твайго святла празрысты звон... [1, 53]; О гэта ззянне спадзявання, / Што будзем, будзем разам мы, / Што лета нашага каханья, / Навек нас выбавіць з зімы... [4, 184]; А ён маўчыць, далёкі той мужчына, / Яму на скроні снегу намяло. / Яго кахала дзіўная жанчына, / Яму дарыла дзіўнае святло... [1, 115]; Колькі буду жыць – / Датуль журыцца / І ўначы трывожнае маліцца / На тваё высокае святло... [1, 184]; Прытушыць дождж аленчык пачуцця, / у небе жораў крыкам адзавецца, / а я спытаю, – як табе жывецца, / ці выкакаў ты долю ад жыцця?... [2, 19]; Валасоў маіх ніць залатая / ападзе на гарачую скронь, / не трымаю! / Няхай адлятае / неразумнага сэрца агонь... [6, 35]; Даруй за недазволены агонь, / за боль і безнадзейнае: кахаю... / Мо ад таго бунтуе радасць скронь, / што сёння толькі вецер абдымаю... [2, 80]; Слата, слата... а ў позірку чаканне, / бы феерверкам выбухне зіма... / Прыроіцца, як ясны дзень, каханне, / цыфу на яго! Яно заўжды чума... [2, 167]; І ты мне зорку абяцаў, / І падарыў яе ў шуканні / Цягла спагады і любові... [3, 92]; Каханья растрывожаны агонь. / Лягчэй сцягнець удар каванай пражскай, / мяне праз дзень вядзе твая далонь, / у ноч вядзе, дзе нават дыхаць цяжка... [6, 19]; І прыняла б за ўзнагароду, / каб толькі можна мне было, / за гэта цьмянае святло / аддаць наступныя ўсе годы... [6, 108].

Індывідуальна-аўтарскімі праяўленнямі можна патлумачыць наступныя высновы, якія сведчацца аўтарскімі вершаванымі радкамі:

– каханне можна аддаць, падзяліць, забраць, украсці, забіць: Мая любоў, ты зналася са страхам, / Але праз прорвы бед і більшакі – / калінавым і жытнім стелым шляхам / Самой прыродай складзіся радкі... [1, 55]; Хацела вымераць любоў, / Я колькасцю / Пяшчотных слоў. / Засведчыць можа толькі ціш / Маю памылку, – / ты маўчыш... [7, 62]; Якім ты ёсць і стаць якім гатовы, – / Хай светлай будзе лё су каляя! – / Ад злой няўдачы, ад ліхой намовы / Хай беражэ цябе любоў мая... [3, 114]; Я ўжо адчайна праганяю стому, / З дажджу сляпога вобраз твой ляплю. / Табе, мой боль, табе – і больш нікому! / Я ў перад смерцю вымаўлю люблю... [1, 185]; Яшчэ шчака ад рэўнасці гарыць / І просіць прасвятлінай прахалоды. / Ах, не загадай ласкаваю быць: / Дай закаханца раз і назаўсёды... [1, 187]; Ёсць адзінае выйсце – жыць, / Кожнай хвілечкай даражыць, / Той хвілінаю, што – з табою, / Тою вечнасцю, што – без цябе. / І не згледзіш, як нас з любоўю / Ненасытны нябыт заграбе... [4, 169];

– каханне – вельмі далікатнае пачуццё, якое пастаянна трэба ахоўваць і берагчы: Мая трывожная любоў, / Перад табой я вінавата. / А ты ізноў жывееш наноў – Галубіш боль. Шукаеш свята... [1, 213]; Над каханнем маім адзіным, Над чародкай звычайных песень / Песня мая лебядзіная / Лё твае ў паднябессі... [8, 41]; На злome

вольнага крыла / і ў звязэлым слове / Жыві, трагедыя святла, / Маей зямной любові... [1, 78]; Няўжо мы некалі сабе даруем, / Што сірацілі наша пачуцце, / Што ўласнай воляй самі сірацелі, / Засцерагаючыся ад пакут... [5, 171]; Я страчвала зімою той каханне, / на справе – толькі пачынала жыць... [6, 153].

Змест тэкстаў дапытлівы чытач часта суадносіць з біяграфічнымі дадзенымі прэзідэнта і паэтаў, ацэньвае ўплыў на іх творчасць пошукаў і напрацовак іншых аўтараў, аналізуе таксама сацыякультурную сітуацыю, у якой існаваў чалавек. Аднак галоўным з “яўляецца ўсё ж такі факт наяўнасці творчай індывідуальнасці аўтара, дзе галоўнае месца адводзіцца ўсведамленню майстрам слова сваёй прыналежнасці да пэўнага полу. Як сведчыць паэтычны матэрыял, жанчыны ўсведамляюць сваё каханне ў залежнасці ад верагодных вытокаў яго. Найперш, каханне ўзнікае па-за суб’ектам, г.зн. чалавек не можа прасачыць “хімію пачуццяў”: Ты пакліч мяне. Пазаві. / Там заблудзімся ў хмельных травах. / Пачынаецца ўсе з любові, / Нават самая простая ява... [1, 31]; Кахаеш ты, і сам каханы, / І думкі чыстыя твае, / Але, бы ў пастку, ў быт загнаны, / І час палёгі не дае... [4, 238]; Я не адна, / не ў воблаках, – / дзе там! / Прыйдзе суседка – / раскажа пра дзетак. / Стрэну сяброўку – пачую таемны / Шэпт пра каханага – варты паэмы... [7, 22]; Трывожнае, трывожнае ты, / Сэрца, / Цябе, / Нібы стыхія першабытная, / смяротна перапоўніць пачуццё, цябе... [5, 86]. Гэта абумоўлівае стаўленне да каханья як да прадвызначанай чалавеку падзеі, падарунка, пасланага з нябёс: Блакітам поўняцца яблыкі / Славянскіх адкрытых вачэй. / Мне сёння любіць безаглядна / Высокая выпала чэсць... [1, 71]; На зараслі быллі м гадоў паляны. / Жыву, пакуль смуткую і люблю. / Прыходзяць людзі – гномы і вулканы – / І ў кожным шось таемнае лаўлю... [1, 254]; За мукі, за страты – любоў. / Прымі падарунак, не грэбуй, / Тым болей не скардзіся небу / На лютасць ягонных грамоў... [7, 242]; З каханнем – як з Богам: / альбо ёсць вера ў яго існаванне,

/ альбо на свеце няма нічога такога... [5, 99]; І цяпельца на гострых проймах: / і сэрэю я, і разважу, / і ў жарынку сэрца зыначу, / калі ў сэрца мяне ўбярэш ты, / як святло, як святло любові... [9, 18].

Часта для жанчыны каханне – своеасаблівы палон, што прыносіць неспакой і трывогу, аднак і ў яго здольныя трапіць не ўсе, а толькі асобныя абранніцы лёсу: Я любіць пачынаю ўсур’ёз / Не пакуту, а рогат да слёз! / Ўсё шукаю (з далёкім табой), / Дзе мяжа чалавечага болю... [7, 64]; Безвыходнасцю свет замлены: / Як жыць мне цяпер? / Як жыць? / Лё гка, лё гка быць улюблёнай, / Ды цяжка – любіць... [7, 134]; Як жа трудна дыхаць мне, каханы. / Умываюся тугой – пячэ... [4, 211]; ...Не пакідай / на той мяжы, / што між гарачаю любоўю / І між нянавісцю ляжыць... [7, 65]; Не трэба, дружа, не свяці / Ты мне любоўю: / Баюся сэрцам прырасці, / Баюся болю... [5, 62]; Як жа гэта, / што мне – не судзілі вяртанья, / Каб застацца ў нязменнай любові – табе... [1, 175]; Павер, каханы, я – ў даўгу! / Калі б яшчэ мацней любіла, / мяне б не так самота біла, / што нават плакаць не магу... [2, 26]; На галінах, ад ветру каляных, / захлынаецца лісце ў журбе, / у імя несустрэтых каханых / я аднойчы забуду цябе... [2, 78]; Баюся я нявыказаных слоў, / Яны – палын, яны дурман і мята. / Прыходзіць позна лепшая любоў, / Як за пакуты

горкія адплата... [1, 174]; *Прывязацца б душою і целам, / вочы б сінія прагна любіць / колькі помню сябе – ўсё хацела / я жанчынаю вернаю быць*... [2, 139].

У поўнай меры ацаніць набытае пачуццё – сваё каханне

– можа толькі той, хто заслужыў такі падарунак сваімі перажытымі мінулымі пакутамі і праблемамі: *Як вераломн – спрэс! – цвітуць сады, / Што і гаркоты больш не заўважаю... / Чакаю – скрозь! Чакаю – назаўжды / таго, каго любіла і кахаю*... [1, 230]; *За мукі, за страты – любоў. / Прымі падарунак, не грэбуі, / Тым болей не скардзіся небу / На лютасць ягоных грамоў*... [7, 242]; *Не зусім была і жаданая, / вінаваты шал капяжоў, / а я хацела ж быць каханая, / а чакалася ж – не ішоў!* [6, 190]; *І трачу на спрэчкі хвіліны, / І сэрца тыраню праз дым, / Хоць знаю, ніхто не павінны / У трудным каханні маім*... [1, 181], *Ну як табе пад інеем, вярзіня, / ты нібы радасць позняга каханья / а вось жа кажэ: святамі пакіне, / бы абяцае*

раніцы змярканне... [2, 163]; *І толькі восенню імгістай / Жыве мая душа наноў, / Калі з курлыкканнем і свістам / Адносіць юную любоў*... [1, 168]; *Баюся я нявыказаных слоў, / Яны – палын, яны дурман і мята. / Прыходзіць позна лепшая любоў, / Як за пакуты горкія адплата*... [1, 174].

Такім чынам, у свядомасці сучаснай жанчыны канцэпт *каханне* рэалізуе адзінства традыцыйных і сучасных уяўленняў, якія ўзаемаздзейнічаюць або супрацьстаяць адно другому. Ядро канцэпту ў лірычных вершах утвараюць тыповыя прыкметы, вербалізаваныя разнастайнымі вобразамі, звязанымі з уяўленнямі пра каханне. Вобразы каханья могуць мець характар агульнавядомых і зразумелых (персаніфікацыя каханья, прыпадабенне да свету, вады і г. д.), а таксама індывідуальна-аўтарскіх, якія не сустракаюцца ў звыклых апісаннях гэтага пачуцця.

Літаратура

1. Янішчыц, Я. Выбранае / Я. Янішчыц. – Мінск: Выш. школа, 1998. – 271 с.
2. Баравікова, Р. Пад небам першага спаткання: лірыка / Р. Баравікова. – Мінск: Маст. літаратура, 1990. – 174 с.
3. Мацяш, Н. Паварот на лета: вершы, паэмы / Н. Мацяш. – Мінск: Маст. літаратура, 1986. – 158 с.
4. Мацяш, Н. Паміж усмешкай і слязоў. Вершы і паэмы (1962–1992) / Н. Мацяш. – Мінск: Маст. літаратура, 1993. – 301 с.
5. Мацяш, Н. Душою з небам гаварыць: выбр. лірыка / Н. Мацяш. – Мінск: Маст. літаратура, 1999. – 462 с.
6. Баравікова, Р. Дрэва райскай птушкі: лірыка / Р. Баравікова. – Мінск: Маст. літаратура, 2007. – 270 с.
7. Каржанеўская, Г. Невымоўнае: вершы / Г. Каржанеўская. – Мінск: Маст. літаратура, 1991. – 287 с.
8. Каржанеўская, Г. Асенні мё д: вершы розных гадоў / Г. Каржанеўская. – Мінск: Маст. літаратура, 1999. – 159 с.
9. Мацяш, Н. Богава дрэва: вершы / Н. Мацяш. – Мінск: Про Хрысто, 2004. – 68 с.

УДК 82

ТВОРЧЕСТВО Л.Н. ТОЛСТОГО В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

И.А. Мамедова
(Баку, Азербайджан)

В статье рассматриваются исследования, посвященные толстовской тематике, опубликованные в конце XX – начале XXI вв. Краткий обзор публикаций показывает, что толстовская тематика занимает важное место в современном азербайджанском литературоведении. Исследования азербайджанских ученых посвящены изучению различных вопросов творчества Толстого, восприятию его наследия в Азербайджане, переводу произведений писателя на азербайджанский язык.

Творчество великого русского писателя Л.Н. Толстого всегда привлекало внимание азербайджанских переводчиков и исследователей. Еще при жизни писателя его произведения переводились и публиковались в Азербайджане, ставились на сцене азербайджанских театров, в периодической печати публиковались статьи о его жизни и творчестве. В XX веке началось интенсивное освоение творчества писателя в азербайджанском литературоведении. К творчеству русского писателя обращались такие известные литературоведы, как Мамед Ариф, М. Рафили, А. Алмамедов, С.Г. Асадуллаев, А. Багиров, Ш.К. Гурбанов, Ш.Д. Гурбанов и многие другие.

Интерес к различным аспектам творчества Толстого проявляется и в конце XX – начале XXI вв. В период с 1990 года и по наши дни в Азербайджане были защищены диссертации, опубликованы статьи и монографии, посвященные изучению различных аспектов творчества Л.Н. Толстого, освоению и восприятию его творчества в стране, анализу переводов произведений писателя на азербайджанский язык.

В 1990 году была издана небольшая по объему монография известного исследователя проблем освоения творчества Толстого в Азербайджане А.А. Багирова «Л.Н. Толстой в азербайджанской советской критике» [1]. Автор представил в своем исследовании обзор ос-

новных публикаций по изучению творчества великого русского писателя, изданных в Азербайджане. Указанная книга А. Багирова состоит из глав, названных соответственно «20-е годы», «30-е годы», «40-е...», «50-е...», «60-е...», «70-е годы» (заключительная глава), то есть автор выделяет хронологически десятилетия, что в какой-то мере упрощает подход к рассмотрению основных этапов развития азербайджанского толстоведения.

В 1990 году была защищена диссертация А.Дж. Ализаде «Л.Н. Толстой в азербайджанском литературоведении». В этой работе в определенной степени подводились итоги изучения творчества Толстого в Азербайджане. На основе анализа достаточно обширного фактического материала А. Ализаде представила следующую периодизацию азербайджанского толстоведения: «Первый период (1880–1920) – дореволюционный, подразделяющийся, в свою очередь, на два этапа: 1-й (1880–1895) – характеризующийся началом освоения в Азербайджане философии и художественного творчества Толстого. Второй период (1920 по наши дни) – советский – подразделяется уже на три этапа: 1. (1920–1940) происходит теоретическое оснащение реалистической национальной критики в вопросах толстоведения, широкая пропаганда в Азербайджане толстовского литера-

турного наследия, 2-й (1940–1960) – переломный этап, когда «толстовское» литературоведение республики вступает в процесс оформления в советское азербайджанское толстоведение с широким тематическим спектром и сугубо национальными традициями, наконец, 3-й (1960–1980) – монографический, характеризующийся появлением первых фундаментальных исследований, посвященных рассмотрению «толстовских» вопросов в аспекте азербайджанско-русских литературных взаимосвязей» [2, 26–27].

Среди исследований в области толстовской тематики привлекает внимание монография Н.Г. Набиева «Человек в мире Толстого» [3]. В книге представлена попытка проследить за эволюцией философии человека в творчестве Толстого от автобиографической трилогии до романа «Воскресение». Н.Г. Набиев, анализируя творческий путь писателя, выделяет в качестве основных этапов следующие: изображение человека в человеке («Детство», «Отрочество», «Юность»), изображение человека в истории («Война и мир»), изображение человека в семье («Анна Каренина»), изображение человека в Боге («Воскресение»). По мнению автора, эволюция человека в творчестве Толстого проходит «... от изображения человека в человеке и «диалектики души» («Детство», «Отрочество», «Юность») к изображению человека в истории как части целого народного организма («Война и мир») и изображения человека в семье как части другого целого – семьи («Анна Каренина») к изображению человека в обществе («Воскресение»)» [3, 261]. Указанное исследование свободно от некоторых недостатков советского литературоведения, связанных с рассмотрением творчества Толстого с позиций марксистско-ленинской методологии. Особенно это касается изучения религиозно-философских взглядов писателя, анализа поставленных проблем, который больше опирается на историко-литературный процесс, чем на общественно-исторический процесс.

Анализу перевода на азербайджанский язык романа Л.Н. Толстого «Война и мир» посвящена кандидатская диссертация М.М. Магеррамовой, защищенная в 1997 году [3]. В результате сопоставительного анализа текста романа и его азербайджанского перевода автор выявил ряд достижений азербайджанских переводчиков в передаче содержания и художественного своеобразия романа «Война и мир», а также определенные недостатки и промахи, допущенные в переводе. Важной особенностью исследования М. Магеррамовой является учет особенностей стиля и индивидуальной творческой манеры Толстого при осуществлении перевода его произведений на азербайджанский язык. На основе большого фактического материала М. Магеррамова выявляет природу характерных ошибок, недостатков, искажений, допущенных азербайджанскими переводчиками романа. Автор диссертации уделяет внимание изучению таких вопросов, как передача речевой характеристики персонажей, внутренней психологической характеристики героев романа, их портретной характеристики. Значительное внимание уделяется в работе анализу путей передачи реалий и фразеологизмов из текста оригинала. В последующие годы М.М. Магеррамова продолжила исследования, связанные с толстовской тематикой. Публикации автора были посвящены различным аспектам освоения и восприятия творчества великого русского писателя в Азербайджане и Турции. Среди публикаций М. Магеррамовой следует отметить монографию «Еще раз о Толстом (проблемы переводоведения)» [4].

Интерес критиков и литературоведов Азербайджана к религиозно-философским взглядам Л.Н. Толстого, его отношению к мировым религиям, в частности, к мусульманской религии и исламской культуре, проявлялся еще при жизни писателя. В XX веке этот интерес также находил отражение в некоторых публикациях. В этом плане вполне закономерным стало появление диссертационного исследования С.Н. Исмаиловой «Исламская культура в творчестве Л.Н. Толстого» [5].

Известно, что Л.Н. Толстой глубоко изучил Коран и исламскую культуру. С. Исмаилова в своем исследовании отмечает, что «Многое в исламе великий русский писатель Л.Н. Толстой понимал лучше, чем философы и религиозные деятели, поскольку он понимал это интуитивно, сердцем» [5, 12]. Анализ писем, дневников, различных высказываний писателя, его художественных произведений позволил автору выявить связи между исламской философией и мировоззрением Толстого, раскрыть формы отражения отношения русского писателя к исламу и исламской культуре. Автор исследования обращается к анализу текстов таких произведений писателя, как «Изречения Магомета, не вошедшие в Коран», «Война и мир», «Крейперова соната», «Хаджи-Мурат» и др. На многочисленных примерах из творчества Толстого С. Исмаилова раскрывает глубинную связь русского писателя с Исламом, исламской культурой, мусульманским менталитетом. Публикации С. Исмаиловой стали весомым вкладом в современное азербайджанское толстоведение. Безусловно, этот аспект исследования найдет еще своих продолжателей.

О расширении тематики исследований современного азербайджанского литературоведения, связанных с изучением творчества Л.Н. Толстого, свидетельствует появление ряда журнальных публикаций и кандидатской диссертации Д.З. Гаджиевой «Типология характеров в романах Л.Н. Толстого «Анна Каренина» и Дж. Голсуорси «Сага о Форсайтах» [6]. Вопросы влияния творчества русского писателя на идейные взгляды и стилистическую манеру литераторов разных стран привлекают внимание известных представителей современного мирового литературоведения. Отрадно, что и в современном азербайджанском литературоведении появляются исследования, направленные на изучение типологических связей творчества Толстого с творчеством лучших писателей мировой литературы. Обращаясь к анализу произведений двух видных представителей мировой литературы – Толстого и Дж. Голсуорси, Д. Гаджиева предпринимает попытку выявить схожие и отличительные черты характеров героев анализируемых произведений, показать влияние творчества Толстого на английскую литературу и, в частности, на Дж. Голсуорси. Автор показывает, что Толстой сыграл исключительную роль в творческой деятельности Дж. Голсуорси, в формировании его как писателя-реалиста.

В последние годы в азербайджанском литературоведении продолжились исследования в области изучения проблем перевода произведений Л.Н. Толстого на азербайджанский язык в контексте освоения опыта русской классики. Наглядным примером могут служить публикации и диссертация У.С. Абдуллаевой «Ю.В. Чечензе-минли и русская литература (Опыт анализа перевода романа Л.Н. Толстого «Воскресение»)» [7]. Исследование автора посвящено анализу перевода, выполненного известным классиком азербайджанской литературы Ю.В. Чечензе-минли, испытавшим в своем художествен-

ном творчестве несомненное влияние идей и творческих приемов великого русского писателя. Перевод, выполненный Ю.В. Чеменземинли, не был включен в 15-томное Собрание сочинений Толстого на азербайджанском языке, изданное в конце 70-х – начале 80-х годов прошлого века. Тем и интереснее ознакомиться с исследованием, в котором рассматриваются результаты сопоставительного анализа перевода Ю.В. Чеменземинли.

Некоторые публикации в связи с изучением творчества Л.Н. Толстого свидетельствуют об интересе азербайджанских исследователей к современным проблемам литературоведения, в частности, обусловленным необходимостью более глубокого изучения и переосмысления трактовок образов, представленных в произведениях Л.Н. Толстого. Так, например, статьи и диссертационное исследование С.А. Мусаевой посвящены изучению проблемы личности в повести «Хаджи-Мурат» в контексте творчества Л.Н. Толстого 1890-1900-х годов [8]. Известно, что позднее творчество Л.Н. Толстого неоднозначно и не всегда объективно оценивалось в литературоведении советского периода. Поэтому обращение современного азербайджанского исследователя к изучению указанной проблемы можно приветствовать.

Среди трудов азербайджанских исследователей, посвященных изучению наследия Толстого, необходимо отметить работы Ф.Ч. Рзаева. В этих работах можно выделить различные аспекты, привлёкшие внимание азербайджанского исследователя, – вопросы освоения и восприятия творчества Л.Н. Толстого в азербайджанской прозе, драматургии, проблемы перевода произведений писателя на азербайджанский язык и др. Так, в ряде статей Ф. Рзаева рассматриваются вопросы освоения традиций Толстого в творчестве азербайджанских писателей Ю.В. Чеменземинли, С. Рагимова, М. Ибрагимова, Абульгасана и др.

Литературной находкой исследователя является обнаружение и издание неизвестной рукописи классика азербайджанской драматургии Дж. Джаббарлы. Эта рукопись, хранившаяся в архиве Театрального музея и неизвестная широкой научной общественности, представляет инсценировку повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат» на азербайджанском языке. Рукопись инсценировки была издана азербайджанским исследователем в виде отдельной книги со вступительным словом, комментариями и примечаниями. В ряде публикаций Ф. Рзаев дал подробный анализ содержания и художественных особенностей инсцени-

ровки повести «Хаджи-Мурат», осветил вопросы трактовки образов произведения, драматургического и переводческого мастерства Дж. Джаббарлы. Исследователь уделил также особое внимание текстам двух оригинальных стихотворений, написанных Дж. Джаббарлы и включенных им в текст рукописи инсценировки. Безусловно, издание и изучение рукописи Дж. Джаббарлы является серьезным достижением современного азербайджанского литературоведения и, в частности, азербайджанского толстоведения в исследовании творчества Л.Н. Толстого в контексте русско-азербайджанских литературных связей.

Большое количество публикаций Ф. Рзаева посвящены изучению проблем перевода прозы Л.Н. Толстого на азербайджанский язык [10, 11, 12 и др.]. В различных работах автора осуществлен сопоставительный анализ переводов на азербайджанский язык произведений Толстого, посвященных кавказской тематике (рассказы, повести «Казачьи», «Хаджи-Мурат»), ряда так называемых проблемных повестей («Отец Сергей», «Смерть Ивана Ильича», «Крейцеров соната» и др.), романа «Анна Каренина». На основе большого фактического материала автор рассматривает достижения известных азербайджанских переводчиков, выявляет определенные недостатки в передаче стилистической манеры и мастерства Л.Н. Толстого-художника, в большинстве случаев предлагает свои варианты перевода отдельных фрагментов, предложений, словосочетаний и слов текста оригинала. Ф. Рзаев рассматривает в своих исследованиях такие сложные вопросы теории и практики художественного перевода, как интерпретация текста оригинала переводчиком, проявление национальной психологии и менталитета в переводе, передача литературных реминисценций, религиозной терминологии и др. Азербайджанский исследователь выдвигает в своих исследованиях ряд теоретических и практических рекомендаций, направленных на совершенствование практики перевода произведений классиков мировой литературы, в том числе Л.Н. Толстого.

Таким образом, в конце XX – начале XXI вв. в азербайджанском литературоведении толстовская тематика занимает большое место, о чем свидетельствуют как указанные нами публикации, так и огромное количество журнальных и газетных статей, посвященных различным аспектам изучения творческого наследия великого русского писателя.

Литература

1. Багиров, А.А. Л.Н. Толстой в азербайджанской советской критике / А.А. Багиров. – Баку, 1990. – 86 с.
2. Ализаде, А.Дж. Л.Н. Толстой в азербайджанском литературоведении / А.Дж. Ализаде. – Баку: АҚД, 1990. – 27 с.
3. Набиев, Н.Г. Человек в мире Л.Н. Толстого / Н.Г. Набиев. – Москва: Диалог-МГУ, 1999. – 278 с.
4. Магеррамова, М.М. Роман Л.Н. Толстого «Война и мир» в переводе на азербайджанский язык / М.М. Магеррамова. – Баку: АҚД, 1997. – 24 с.
5. Магеррамова, М.М. Ещё раз о Толстом (вопросы переводоведения) / М.М. Магеррамова. – Баку: Ганун, 2000. – 195 с.
6. Исмаилова, С.Н. Исламская культура в творчестве Л.Н. Толстого / С.Н. Исмаилова. – Баку: АҚД, 2002. – 26 с.
7. Гаджиева, Д.З. Типология характеров в романах Л.Н. Толстого «Анна Каренина» и Дж. Голсуорси «Сага о Форсайтах» / Д.З. Гаджиева. – Баку: АҚД, 2002. – 26 с.
8. Абдуллаева, У.С. Ю.В. Чеменземинли и русская литература (Опыт анализа перевода романа Л.Н. Толстого «Воскресение») / У.С. Абдуллаева. – Баку: АҚД, 2007. – 20 с.
9. Мусаева, С.А. Проблема личности в повести «Хаджи-Мурат» в контексте творчества Л.Н. Толстого 1890–1900-х годов / С.А. Мусаева. – Баку: АҚД, 2009. – 18 с.
10. Tolstoy, L.N. Hacı Murad. Tərcümə edənı Cəfər Cəbbarlı. Tərtib edənı, mətnı çapə hazırlayanı, ön sözü və çərhlərin müəllifi F.Ç. Rzayev / L.N. Tolstoy. – Bakı: Nurlan, 2008. – 166 s.
11. Рзаев, Ф.Ч. Проблемы перевода прозы Л.Н. Толстого на азербайджанский язык / Ф.Ч. Рзаев. – Баку: АҚД, 2011. – 69 с.
12. Рзаев, Ф.Ч. Проза Л.Н. Толстого в азербайджанских переводах / Ф.Ч. Рзаев. – Баку: Наука и образование, 2009. – 268 с.
13. Rzayev, F.Ç. L.N. Tolstoyun əsərləri Azərbaycan dilində (tərcümə məsələləri) / F.Ç. Rzayev. – Bakı, 2009. – 184 s.

І.М. Мацвеенка
(Мазыр, Беларусь)

У артыкуле разглядаюцца некаторыя прыёмы моўнай гульні з удзелам індывідуальна-аўтарскай словатворчасці (на матэрыяле беларускай паэзіі канца XX – пачатку XXI стагоддзя). Вызначана, што стварыць гульнёвую сітуацыю дапамагаюць каламбур, графічная моўная гульня, прыём канцэнтрацыі індывідуальна-аўтарскіх неалагізмаў у паэтычным творы.

Гульня – гэта накіраваны на атрыманне задавальнення працэс, удзельнікі якога ведаюць правілы і выконваюць іх [1, 9]. Яна лічыцца адной з фундаментальных якасцей чалавечай культуры.

Адным з відаў гульні з" яўляецца моўная гульня (МГ)

– сродак стварэння арыгінальнага, здольнага зацікавіць чытача незвычайным спосабам выкладання твора. Нягледзячы на тое, што ў лінгвістыцы яна даўно стала аб"ектам даследавання, вывучэнне гэтага паняцця выклікае пэўныя цяжкасці, паколькі само вызначэнне тэрміна «моўная гульня» застаецца канчаткова не акрэсленым. У шырокім разуменні МГ – гэта сама мова ў працэсе яе засваення і ўжывання індывідам, у вузкім – усвядомленае адступленне ад нормы з мэтай стварэння гульнёвага дыскурсу (В. Саннікаў [2], Т. Грыдзіна [3], А. Земская [4]).

Механізм МГ будзеца на мадэляванні моўнага парадоксу, які заключаецца ў тым, што чытач чакае, што ў адпаведнасці з нормамі мовы будзе напісана адно, а чытае зусім іншае. Аўтар стварае гульнёвую сітуацыю пры дапамозе розных прыёмаў, якія звяртаюцца да эмацыянальнага і лагічнага асэнсавання адначасова, што забяўляе чытача, запрашае яго да дыялогу, абуджае творчы здольнасці, фарміруе новы спосаб асваення свету [5, 130].

У манаграфіі «Русская разговорная речь» [6, 172–173] вылучаюцца два аспекты МГ: гульнёвае выкарыстанне моўных адзінак з мэтай узмацнення экспрэсіўнасці тэксту і наўмыснае парушэнне норм мовы з прагматычнай мэтай устанавлення і падтрымання фатычнага кантакту з чытачом праз утварэнне камічнага эфекту. В. Саннікаў бачыць у гэтым вызначэнні элементы таўталагічнасці і лічыць яго вельмі шырокім, паколькі «уся мастацкая літаратура падпадае пад яго – няма аўтараў, якія б не імкнуліся да большай моўнай выразнасці» [2, 15]. А. Земская выказвае думку, што часцей МГ выкарыстоўваецца як сродак стварэння камічнага эфекту, што асноўваецца на «двухпланавасці ўспрымання, сутыкненні двух сэнсаў, якія падзелены ў адным выражэнні» [7, 192].

Асноўным спосабам абыгрывання словаўтваральных магчымасцей мовы з" яўляецца ўтварэнне новых слоў [2, 151], у тым ліку індывідуальна-аўтарскіх неалагізмаў. Новае, незвычайнае слова, утворанае, як правіла, з парушэннем нормы, – засяроджвае ўвагу чытача і з" яўляецца сігналам для гульнёвага ўспрымання тэксту. Чытач «расшыфроўвае» яго і атрымлівае ад гэтага задавальненне.

Расійская даследчыца аказіянальных слоў А. Земская, якая вылучыла і апісала пяць асноўных функцый словаўтварэння (уласна намінатыўную, канструктыўную, кампрэсіўную, экспрэсіўную, стылістычную), прапануе вылучыць гульнёвую функцыю словаўтваральных неалагізмаў, што ўяўляе сабой рэалізацыю намеру ўдзельніка камунікатыўнага

акту пагуляць з формай маўлення, як спецыфічную [8, 186].

Аналіз індывідуальна-аўтарскіх неалагізмаў (ІАН) з твораў сучаснай беларускай паэзіі дае магчымасць вылучыць некалькі прыёмаў моўнай гульні.

I Каламбур – жарт, заснаваны на сэнсавым аб"яднанні ў адным кантэксце розных значэнняў аднаго слова (полісемантычныя каламбуры, ўтвараюцца абыгрываннем у кантэксце значэнняў узуальнага слова і семантычнага аказіяналізма) або розных слоў, блізкіх па гучанні (паранамастычныя, аманімічныя, антанімічныя каламбуры).

Паранамастычныя каламбуры будуюцца на сугучнасці паранамазы – блізкіх паводле гучання, але розных па значэннях слоў [9, 95]. Супастаўляюцца могуць як роднасныя (аднакаранёвыя) словы, так і няроднасныя, гукавое падабенства ў якіх зусім выпадковае. Напрыклад, назва ракі Вісла абыгрываецца ў аказіяналізме *віславокі*, утвораным на ўзор слова *віслаухі* («з абвіслымі вушамі»). Тут частка індывідуальна-аўтарскага слова супадае ў гучанні з часткай узуальнага слова. Аднак ІАН мае іншае значэнне: лірычнаму герою, узрушанаму размоваю з каханай, здаецца, што Вісла глядзіць на яго з жалем:

*Цем маім быў жалю **віславокі**. Вісла пляла нам з правага боку. Мне здалося: я стаўся табою* (Я. Чыквін).

Часцей у каламбуры збліжаюцца рознакаранёвыя словы, якія адрозніваюцца адным-двумя гукамі:

бесталонны** – **бесталоўны**, прапарычык – прапарычык, чаргаванца – чаркаванца: Што б ні браў: “Ці ёсць талоны?” Згубіш іх – Дык возьме з іх: **Бесталонны** – **бесталоўны**, Хто б ні быў ты, Нуль без іх!* (М. Чарняўскі); *Сёння – кум на чарку клікаў, А назаўтра клікаў – я. Так мы **чаркаваліся, Так мы **чаркаваліся** (М. Чарняўскі).

ІАН *саксуальны* адрозніваецца ад узуальнага *сэксуальны* таксама толькі адным гукам і яго можна было б прыняць за памылку друку, калі б не ўжыванне ў адным кантэксце з ім слова *сакс* (*саксафон*) „медны духавы музычны інструмент, па тэмбру блізкі да кларнета», што падказвае чытачу сэнс новаўтворанага слова: *саксуальны* – які сэксуальна грае на саксафоне: *Ля Чырвонага касцёла там, дзе засень ад бяроз, Леня граў на саксе сола – **саксуальны** віртуоз...* (К. Камейша).

II Графічная МГ актывізуе ўвагу чытача на суадносінках формы і зместу. У творах беларускіх паэтаў часцей за ўсё выкарыстоўваюцца кантраст вялікіх і малых літар, лацінскі шрыфт, заключэнне слова ў двукоссе, дэфісацыя.

На кантрасце вялікіх і малых літар будзеца МГ, напрыклад, у аказіянальным слове ***ПОСТ**сацыялізм*. Выдзелены вялікімі літарамі сегмент аказіянальнага слова супадае з узуальным словам *пост* „перыяд успрымання ад скаромнай ежы», што выклікае пэўныя асацыяцыі ў чытача: ІАН ***ПОСТ**сацыялізм* мае непрамое значэнне „грамадскі лад пасля сацыялізму», ***ПОСТ**сацыялізм* – гэта цяжкасці, якія выкліканы

пабудовай сацыялізму ў краіне: *Дзед злуецца: – Прычакаем! Бачыш, коціцца ўсё ўніз. Праядзім з табой, што маем, І – у ПОСТсацыялізм!* (У. Ермалаў).

Выкарыстанне іншага алфавіту стварае гульнёвую сітуацыю з ІАН «*Kvaterra*», які ў лацінскім графічным афармленні гучыць так, як і узуальнае слова *кватэра*. Сэнс аказіяналізма паэт А. Спрычан тлумачыць у эпіграфе: *У кагосьці – кватэра, У мяне ж – KVATER-RA – зямля жабак* (аўтар спалучыў разам гукапераймальнае слова *ква* і лацінскае *terra* „зямля“).

У беларускім паэтычным творы выяўлены ІАН *вершастыхі*, аформлены літарамі рускага і беларускага алфавітаў, у якасці назвы пароды. Аўтар выкрывае беларусаў, якія саромеюцца размаўляць на роднай мове, і з гумарам далучае сябе да іх: *Дзесьці сярод ночы Мэжа каза. Што не бачаць вочы – Ведаюць «глаза». Я такі не першы У наш час ліхі: Днём пішу я вершы, А ўначы – «стихи»* (А. Дымар).

Ш. Прыём канцэнтрацыі ІАН у паэтычным творы (тэрмін А. Солахава). А. Земская называе яго «каскадам незузальных слоў» [10, 129]. Сутнасць прыёму заключаецца ў тым, што ў тэксе аб’ядноўваюцца індывідуальна-аўтарскія словы (дзеясловы або назоўнікі) з адным і тым жа афіксам або аднолькавай па структуры. Канцэнтрацыя аднаструктурных індывідуальна-аўтарскіх слоў узмацняе экспрэсіўнае гучанне мастацкага твору, дазваляе ўявіць вобраз больш ярка: *Базар жыцця адзур, адгаманіў, Адшчодрыўся, адпіўся, адскупіўся, Адганіў, адзайдросціў, адманіў, Адхарохорыўся, адчанурыўся* (Р. Барадулін).

Паўтор прэфікса *раз-* у вершы Р. Тармолы-Мірскага наладжвае асацыятыўныя сувязі паміж словамі: *І маем толькі тое, што хацелі мець: Раздрай, разбой, разгрыз, размежаванне, – Усё для большага для выжывання, Нягледзячы на кроў і смерць*. Тут усе чатыры словы, у тым ліку два індывідуальна-аўтарскія неалагізмы *раздрай* і *разгрыз*, успрымаюцца як адзіная прымета сучаснасці, што характарызуецца *раз*’яднаннем людзей.

Гэты прыём выкарыстоўвае ў вершы «*Залістаны лістасед*» і паэт А. Кудласевіч. Па аналогіі з узуальным словам *лістанад* (аснова назоўніка *ліст* + скарочаная аснова дзеяслова *падаць*) утвараюцца складаныя індывідуальна-аўтарскія неалагізмы *ліставір, лістаскок, лістале́т, лістапоўзень, лістабег, лістасед*, г. зн. лісце можа не толькі падаць – яно віруе, скача, лётае, паўзе, бяжыць, сядзіць: *Сэрца ніцма на голле кладзецца. Павуцінай Іграе клавір. І пад музыку лўня здаецца, Што танцуе вакол ліставір... Лістаскок, лістале́т, Лістапоўзень.*

Літаратура

1. Куранова, Т.П. Языковая игра в речи теле- и радиоведущих: автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.02.01 / Т.П. Куранова; . – Ярославль, 2008. – 22 с.
2. Санников, В.З. Русский язык в зеркале языковой игры // В.З. Санников. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 547 с.
3. Гридина, Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество / Т.А. Гридина. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1996. – 214 с.
4. Земская Е.А. Игровое словообразование // Е.А. Земская / Язык в движении: к 70-летию Л.П. Крысина; отв. ред. Е.А. Земская. – М.: Языки славянской культуры, 2007. – С. 186–194.
5. Кунец, С.В. Языковая игра на страницах белорусских газет / С.В. Кунец // Язык и социум: материалы VIII Международной научной конференции, Минск, 5–6 дек. 2008 г.: в 2 ч. / БГУ: под общей ред. Л.Н. Чумак. – Минск: РИВШ, 2009. – Ч. 1. – С. 130–132.
6. Земская, Е.А. Русская разговорная речь. Общие вопросы. Словообразование. Синтаксис / Е.А. Земская, М.В. Китайгородская, Е.Н. Ширяев. – М.: Наука, 1981. – 276 с.
7. Земская, Е.А. Игровое словообразование // Е.А. Земская / Русский язык конца XX столетия (1985–1995) / [В.Л. Воронцова и др.]. – 2-е изд. – М.: Языки русской культуры (А. Кошелев), 2000. – 473 с.
8. Земская, Е.А. Словообразование как деятельность / Е.А. Земская. – М.: Наука, 1992. – 221 с.
9. Сцяцко, П.У. Слоўнік лінгвістычных тэрмінаў / П.У. Сцяцко, М.Ф. Гуліцкі, Л.А. Антанюк. – Мінск: Выш. шк., 1990. – 220 с.
10. Земская, Е. А. Активные процессы современного словопроизводства / Е. А. Земская // Русский язык конца XX столетия (1985–1995). – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 90–141.
11. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы: больш за 65000 слоў: / пад рэд. М. Р. Судніка. – Мінск: БелЭн, 1996. – 784 с.

Залісцела зямля – Павяло! Лістабегам залістаны поўдзень Лістаседам асеў на сяло. Індывідуальна-аўтарскія дзееспрыметнікі *залістаны* і дзеяслоў *залісцель* разам з аднакарэннымі назоўнікамі карціну дынамічнага дзеяння, калі пад час лістападу здаецца, што не толькі лісце, а ўсё навокал знаходзіцца ў руху. Ужыванне некалькіх адна тыпных індывідуальна-аўтарскіх неалагізмаў, якія з’яўляюцца сінонімамі аднаго узуальнага слова, можа выклікаць моцны сатырычны эфект. Так, Н.

Гілевіч у вершы «Воля ваша, панове!» стварае сем наватвораў, супрацьпастаўленых слову *паэт*: *Пакуль з экрана тлуста-густа Плыве хлусня, паклёп і глупства – Ганіце рытмы, рытмагоны! Званіце ў рыфмы, рыфмазоны! Пакуль плятуцца здрады-змовы І кляты лянцэца для мовы – пляціце плё ткі, рыфмаплё ты! Кляціце клёпкі, вершаклёпы! Пакуль слязьмі сьходзіць Маці Па вязню-сыну ў каземаце – памтуйце строфы, рыфмадуі! Штамтуйце тропы, славасуі! Пакуль народу робяць поіла, Каб ён хлябтаў і спаў спакойна – Рабіце песні, вершаробы! Хлябчыце пепсі, рыфмахлёбы!..* У гэтым творы індывідуальна-аўтарскія

неалагізмы *рытмагоны, рыфмазоны, вершаклёпы, рыфмадуі, славасуі, вершаробы, рыфмахлёбы* выконваюць адначасова характарыстычную функцыю. Некаторых так званых літаратурных дзеячаў хатра толькі на тое, каб стварыць рыфму і падтрымаць рытм, яны «гоняць» рытм, «звоняць» у рыфмы, пляткараць, «пампуюць» строфы. Рэзкай негатывная ацэнка дзейнасці падобных «паэтаў», узмоцненая прыёмам канцэнтрацыі індывідуальна-аўтарскіх неалагізмаў, выклікае ў чытача пачуццё знявагі і асуджэння.

Такім чынам, паэты звяртаюцца да МГ, каб рэалізаваць свае творчыя задумкі і выклікаць ў чытача імкненне да творчага ўспрымання тэксту. Ужыванне ІАН як сродкаў МГ у сучасных паэтычных творах дазваляе прыцягнуць увагу чытача і падтрымаць з ім кантакт, стварыць цікавы змест за кошт незвычайнага выкарыстання моўных сродкаў, рэалізуе закон эканоміі маўленчых намаганняў, паколькі адно і тое ж слова можа перадаць змест цэлага сказа або тэксту. Стварыць гульнёвую сітуацыю дапамагаюць наступныя прыёмы: каламбур (*сілас-офія, чаркавацца*); графічная гульня, пабудаваная на кантрасце вялікіх і малых літар, выкарыстанні літар розных алфавітаў, двукосся, дэфісацыі (*ПОСТсацыялізм, Kvaterra*); канцэнтрацыя індывідуальна-аўтарскіх неалагізмаў у мастацкім творы (*адшчодрыцца, адганіць, адзайдросціць, адманіць, адхарохорыцца, адчанурыцца*).

М.Г. Микадзе
(Кутаиси, Грузи)

В статье проанализированы поэзия Давида Гурамишвили, являющегося непосредственным наследником и продолжателем линии руставелевской поэзии.

На небосклоне грузинской поэзии XVIII века одинокой звездой мерцает судьба Давида Гурамишвили. Жизнь князя Гурамишвили совпала с тяжелыми испытаниями в судьбе страны: нескончаемые внешние и внутренние войны так ослабили Картлийско-Кахетинское царство, что лезгины врываются в дома грузин и угоняли их в плен. Д. Гурамишвили, также уведенный в плен, был брошен в яму, где он провел несколько месяцев на воде и хлебе. Давиду приснился вещий сон, благодаря которому ему удалось вырваться из плена.

После этого, где только ни побывал поэт, он так и не смог вернуться на родину. Он скончался в Миргороде, не оставив потомства, но признав своим детищем рукописный сборник собственных стихов «Давитиани». Сын царя Ираклия II, царевич Мириан, привез эту книгу в Грузию в 1787 году, но она вышла в свет только лишь столетие спустя.

Давид Гурамишвили представляет собой совершенно необычный феномен в грузинском поэтическом мышлении, являющийся непосредственным наследником и продолжателем линии руставелевской поэзии.

Известный грузинский общественный деятель Геронтий Кикодзе писал: «Большую часть своей сознательной жизни Давид Гурамишвили провел на чужбине. Несмотря на это, он остался национальным поэтом, более национальным, чем другие поэты, которые на протяжении всей своей жизни не выезжали за пределы родины. Он говорит, что он был несчастен оттого, что его родина была несчастна. Тем самым он как будто завещает будущим поколениям заботиться о счастье родины, если они хотят лично быть счастливыми» [4].

Поэзия Д. Гурамишвили характеризуется несколькими философскими измерениями. Одним и, наверное, главным из них является умение метафизического видения, которое свойственно только глубоко религиозным людям. Философский спектр творчества Давида Гурамишвили – это прежде всего православие. Возродив забытую грузинскую гимнографию, имевшую возраст в несколько столетий, он придал ей новую экспрессивность и фактически сумел создать поэтическую версию евангелия:

*vai ra kargi saCino, ra avad migiCnieso!
RvTis saidumlo gagtexes, gulSi ver dagitieso,
ocdaaT verxlad gagyides, isic ki danabnieso,
dideba moTminebasa, Sensa, ufalo ieso! [3:11]
Эх, каким ты был хорошим, но каким плохим тебя посчитали!
Разбили тайну Божью, в сердце не смогли вместить,
Продали тебя за 30 сребренников, и даже это растеряли,
Слава Твоему терпению, Господь Иисус!*

(Перевод наш – М. М.)

Для Гурамишвили известным является то, что:

*RmerTman rom kaci dabada, oTx nivTiT aRaSenao,
miwiT, wyliT, cexcliT, qariTa, CaberviT misca qSenao [3:34].
Родив человека, Бог создал его из четырех вещей,
Оживил его с помощью земли, воды, огня, ветра...*

(Перевод наш – М. М.)

В «Истории души» (которая не переведена еще на русский язык) поэт уточняет:

*“dabadebiTgan me, kacis suli,
RvTis piriT gamo var gamosuli,
arsT nawilobiT ukvdav-uberi, miwas, wyals, qars, cexcls Sig
Canaberi.*

*es oTxi nivTi RmerTman Semzada,
kaci amisgan Seqmna, dabada” [3:43].*

*«От рождения я, человеческая душа,
Вышла из пра Божьего,
Была создана из земли, воды, ветра, огня.
Эти четыре вещи подготовил Бог,
Создал и родил из этого человека.»*

(Перевод наш – М. М.)

Можно категорически утверждать, что фиксацию четырех элементов (земли, воды, воздуха и огня) в качестве основы мира Д. Гурамишвили не смог бы вычитать в трудах основоположников теологии, в их учении и проповедях. Очевидно, что он чрезвычайно глубоко изучил труды древнегреческих ученых, философские взгляды деятелей эллинистической культуры, был знаком также с наследием писателей и мыслителей античной эпохи [6:400].

То же самое подтверждается употреблением у Гурамишвили греческих названий ветров, орошо известных в мифологии и литературе:

*jarT myvanelTa, evros amirad
yvanda kekias mopirdapirad;
Semdegad mas lifsi, xefiros, fviniqsi,
boria, notos...
zafxulis amirad yvanda kekia,
sad evros idga nacarqeqia;
Semdegad argestis apili erRasti,
Traske livontos. [3: 258]
Был Кекия начальником у Лета.
Хвастливый Эврос клял его за это.
Го с Кекией, на счастье,
Апил был и Эргастий,
Левантос и Аргест [4:160].*

Зефир у греков является северным или северо-западным ветром, Феникс – юго-западным ветром или ветром Финикии, Борей – это холодный северный ветер, с которым мы встречаемся еще в «Илиаде» Гомера:

*Словно как снег из тучи, иль град холодный обрушась,
Быстро летит, уносясь проясняющим воздух Бореем [2:170–171].*

Так же хорошо Гурамишвили знаком с мудростью царя Соломона, он знает, что:

*solomon brZeni sibrZniTa Tavi ars yovlis brZnebis,
bevri ram kargi daswera wignebi RvTis brZanebisa [3:27].*

Мудрый Соломон мудрее всех мудрецов,
Он много книг написал по приказу Божьему.

(Перевод наш – М. М.)

...Это, разумеется, библейский Соломон, и интеллект Гурамишвили также не вызывает сомнений.

68-ая строка «Книги» читается так:

*Ffilosofosi epikur gvaiwvebs, amas gvirdeba:
agebulebiT myofeli arodes gaRaribdeba,*

*Tu kaci ndomas mihyvebis, midReSi ar gamdidrdeba,
rosa pataras iSovnis, merme dids maekideba [3: 33].*

Эпикур, философ древний, так об этом разумеет:

Одаренный от природы, духом муж не оскудеет.

Тот же, кто подвержен страсти, стать богатым не сумеет, –

Еле справившийся с малым, он за крупным гнаться смеет [4:42].

Последний тайп «Еле справившийся с малым, он за крупным гнаться смеет» увязывается с высказыванием Эпикура «Если для кого-то малая часть недостаточна, то для него ничего не может быть достаточно».

Таким образом, Гурамишвили был знаком с учением Эпикура, который жил и работал в IV веке до нашей эры.

“daviTianSi” ramdenime striqons vxvdebiT, sadac guramiSvili ax-senebs eqsis cnebas:

*ixmare eqsi, dahxede brZnad brZenTgan naeqsurasa,
gaSinje, saxiT vinc me Stod giTzar, mihbmia Tu rasa [3:75].*

Другое философское измерение (это опорная точка поэзии Гурамишвили) гласит так: жизнь человека и жизнь нации. На своем терновом жизненном пути Гурамишвили увидел трагическую судьбу своей родины, и литературная символика уже не была нужна. Он противопоставил друг другу несчастья царя Вахтанга, его сына Бакара и Грузии:

*vai, ra boZi waiqca, saxl-kari TavS dagveqcao!
ixini, Sveba da siame sul Wirad gardagveqcao,
Svenymani davrSiT, patroni wavida, Sors gagveqcao.*

gafriTchildi, Senc ar dagveqce, RvTis maca, magra deq cao! [3: 171].

Горе! Стол какой свалился! Пал какой чертог чудесный!

Радость горем обернулась, скорбью стала повсеместной.

Царь, детей своих покинув, опочил в могиле тесной.

Крепче стой, хоть ты не рухнул, голубой и шатер небесный! [4:152].

*mefe mogvikvda, viqmeniT Cven mwared oxer-tiali!
miTdagvibnelda sawuTros SuqTa brwyinva da WyrTiali;
mogvwyda wel-guli, SevqeniT, viT umxrod Citman, frTiali,
daviwyeT, vita wivilTa ukrixobiTa, wkrTiali [3:172].*

*Умер царь, и нам, грузинам, нелегка была утрата.
Тьмой подернулся ночью свет, сиявший нам когда-то.
С перебитыми крыльями заматились мы, орлята,
Запищали безнадежно, как без курицы цыплята [3:152].*

Поэзию Д. Гурамишвили, которая представляет собой довольно большую страницу в жизни Грузии, усиливает и тот факт, что поэт главным критерием своего философского мировоззрения определил принцип фиксации правды:

*aw romaviarvaZago, kargi rogor unda vaqo?
avs Tuaviaruwodo, kargs saxelad ra davarqo?
kargs kacs viTar daukargo, rac ram sikarkace aqo?
avs kacs kargi viT uZebno, ormos Camsva, Tavsdamarqo? [3:44].*

Как хорошее прославить, коль дурное не ругать?

Если зло во зло не ставить, что добром именовать?

Можно ль добрые поступки у достойного отнять?

Чем оправдывать злодея, лучше мучеником стать! [4:54]

marTals vityvi, Seviqmebi truilisa moambe rad?

veras uqeb saZagelsa, uferulTa pir-saferad.

me, Tu ginda, Tavic momWran, tani gaxdes gasaberad,

vinc ara hgavskaxabersa, me ver vityvi kaxaberad [3:4].

Говорить я буду правду, не глядя тай я химере.

Недостойных не прославлю, не унижусь в лицемерье.

Пусть хоть голову снимают с плеч моих – по крайней мере

Не сравню кого попал с достославным Кахабери [4:55].

Итак, можно со всей определенностью утверждать, что философия Гурамишвили представляет собой воззрения распятого оптимиста. Известно, что как только сорвется зимой в грузинской долине цветок солнца, он моментально застывает от мороза, но в тепле так же моментально оттаивает, стремясь к жизни. Такова поэзия Гурамишвили.

Главнейшими критериями для оценки человека считаются его разум, образованность, мудрость, и этот дидактико-моральный вопрос Гурамишвили возвел в философский ранг.

Литература

1. Абзианидзе, З.Г. Литературные портреты [на груз. яз.] / З.Г. Абзианидзе. – Тбилиси: Изд. «Бакми», 2009. – 416 с.
2. Гомер. Илиада [перевод В. Вересаева] / Гомер. – М.: Искусство, 1955. – XV, 170–171.
3. Гурамишвили, Д.Д. Давитиани [на груз. яз.] / Д.Д. Гурамишвили. – Тбилиси: Сабчота сакартвело. – 1964. – 348 с.
4. Гурамишвили, Д.Д. Давитиани / Д.Д. Гурамишвили; перевод с грузинского Н. Заболоцкого. – Тбилиси: Государственное изд. художественной литературы, 1955. – 188 с.
5. Кикодзе, Г. Давид Гурамишвили [на груз. яз.] / Г. Кикодзе. – Тбилиси: Сабчота сакартвело, 1963. – 340 с.
6. Маградзе, Э.С. Давид Гурамишвили [на груз. яз.] / Э.С. Маградзе. – Тбилиси: Накадули, 1978. – 400 с.

С.В. Минибаева
(Стерлитамак, Россия)

Статья посвящена актуальной на сегодняшний день интегрированной проблеме текстового представления художественного многомирия, а также динамичности картины мира под влиянием эмоционального состояния субъекта. Художественное описание трансформации картины мира под влиянием интенсивного эмоционального состояния субъекта, с одной стороны, и влияние деформированного образа мира на эмоции субъекта – с другой – стало предметом нашего исследования.

Определение «возможные» для заглавия нашей статьи взято из работы Н.Д. Арутюновой, утверждающей наличие «идеального многомирия», состоящего, на наш взгляд, из представлений субъектов о мире. «Реальный мир один и един. Идеальный мир вариативен. Он распадается на множество возможных миров. И... каждый из этих миров содержит множество эталонов идеала» [1, 95]. Художественный текст является лингвистическим воплощением этого многомирия, ибо он соткан из образов мира автора (прежде всего), повествователя или рассказчика (если таковые имеются) и персонажей.

Сознание каждого индивида содержит образ окружающего его реального мира, состоящую из множества образов другого порядка. Эти образы реальны для каждого из нас, образы разных людей сравнимы друг с другом, поскольку мы устроены примерно одинаково (что обеспечивает возможность коммуникации – [Damasio 1995: 124]. Цит. по 8). Тем не менее все эти образы являются вербальными, поскольку доступ к знаниям, хранящимся в памяти, может осуществляться и в вербальной, и в невербальной форме практически одновременно. Тем не менее, в своей основе эти образы опосредованы языком – вспомним понятие "чувственной ткани", внутренней составляющей образа, объединяющей разные его полюса [4].

Мир презентирован отдельному человеку через систему предметных значений [6, 268–277]: «в основе мировосприятия и миропонимания каждого народа лежит своя система предметных значений, социальных стереотипов, когнитивных схем. Поэтому сознание человека всегда этнически обусловлено, видение мира одним народом нельзя простым "перекодированием" перевести на язык культуры другого народа» [7, 20]. Имя, которое дается образу сознания, есть живое имя, ибо оно вырастает из действия и несет в себе его скрытую энергию (потенциальную модель культурного действия) [10, 164], [5, 200].

Образ мира с психологической точки зрения представляется видением мироздания, характерным для того или иного этноса, это представление членов общества о самих себе, своей активности в мире (по отношению к отдельному индивиду – это, конечно, представление о самом себе и своем месте в мире). Образ мира может иметь различные формы овнешнения, в числе которых выделяется языковое сознание – опосредованный языком образ мира той или иной культуры, то есть «совокупность перцептивных, концептуальных и процедурных знаний носителя культуры об объектах реального мира» [9, с. 7].

Так как наш интерес связан с проблемой отражения в художественном тексте возможных миров, возникающих под влиянием эмоционального состояния субъекта, то следует вспомнить мнение Е.Ю. Мягковой, которая полагает, что, предприняв детальный анализ лексических единиц, называющих эмоции и эмоциональные состояния, «можно приблизиться к пониманию специфики "эмоциональной картины мира"» [8, 176]. Мы не

ограничиваемся анализом эмоций через призму словаря, а рассматриваем представление данного содержания (следовательно – функционирования) комплексом средств в тексте, который также может послужить примером фрагмента авторского образа мира в его языковом проявлении [см. 3: о возможности посредством концептуально-семантического анализа художественного текста смоделировать авторское сознание].

«Язык и его речевое проявление (а текст является не чем иным, как речевым проявлением – М.С.) используются людьми для выражения смысла, отражения состояния сознания, проявления психологического содержания внутреннего мира человека» [11, 13]. Повествовательный текст является отражением образа мира автора, ибо несет в себе отпечаток мировоззрения, индивидуального видения действительности творца, представителя определенной этнической группы. В рамках художественного текста можно говорить о многомирии, ибо перед адресатом предстают образы мира всех персонажей. Выражение образа мира в языке совмещает результат мыслительного отражения действительности, итог чувственного познания и речевое оформление.

Процесс создания художественного текста может быть интерпретирован следующим образом: внешний мир располагает множеством реалий, восприятие которых проходит путь от ощущений до чувств, порождая гамму эмоций, которые влияют не только на внутренний мир субъекта, но и на восприятие им окружающего мира, на образ мира в его сознании, составляя специфическую "эмоциональную картину мира". Далее благодаря возможностям вегетативного способа передачи информации этот образ мира отражается в тексте, и в процессе восприятия данного текста адекватно или неадекватно реконструируется в сознании адресата.

Образ мира в сознании индивида возникает путем восприятия явлений и предметов объективного мира через призму чувств, поэтому во многом тот образ мира, который содержит сознание, является чувственным образом, конечно, в синтезе с рациональным, ибо не подлежит сомнению, что роль знаний в этом процессе велика. Подтверждением может служить образ мира, существующий в сознании субъекта, охваченного страхом. Не случайно в русском языке существует пословица "у страха глаза велики", смысл которой заключается в том, что под влиянием страха сознание субъекта содержит такой образ мира, в котором все объекты, независимо от их природы (в действительности пугающей или не пугающей), вызывают страх или становятся каузаторами страха, то есть образ мира реконструируется под влиянием испытываемой эмоции. В рассказе А.П. Чехова «Страхи» выражен такой же тотальный страх, повлекший за собой деформацию образа мира в сознании субъекта: *...все звуки, крики птиц и шепот деревьев казались уже зловецами, существующими только для того, чтобы пугать мое воображение* [12, 5, 43]. Как видим, в сознании субъекта, охваченного страхом, реальный мир индивидуально варьируется, предстает уже так называемый возможный мир, возникший под влиянием

страха: зловещий мир, где даже те предметы, которые в нейтральном эмоциональном состоянии не вызывали у субъекта страха, кажутся пугающими.

Мир повествовательного эмотивного текста распадается на два мира (макромир текста на микромиры): 1) реальный мир, художественно описанный автором; 2) возможный мир персонажа-субъекта эмоционального состояния.

Ярким примером языкового представления двоимирия может послужить текст рассказа А.П. Чехова «Ночь на кладбище. Святочный рассказ». Он построен на смене описания реального мира и так называемого возможного мира, возникающего в сознании персонажа-субъекта страха под влиянием данного эмоционального состояния. Эксплицитно второй мир предстает благодаря номинативам образов сознания, используемых рассказчиком в повествовании. См. следующий контекст: *Кто-то медленно шел, но... то были не человеческие шаги... для человека они были слишком тихи и мелки...<...> Наконец этот таинственный «кто-то» подошел ко мне, коснулся моего колена и вздохнул... Засим я услышал вой... Вой был ужасный, могильный, тянущий за душу...<...> Мне казалось, что если я открою глаза и рискну взглянуть на тьму, то увижу бледно-желтое, костлявое лицо, полусгнивший саван...<...> Сидя на плите и слушая вой обитателя могилы, я вдруг услышал новые шаги... Кто-то, тяжело и мерно ступая, шел прямо на меня... Поравнявшись со мной, новый выходец из могилы вздохнул, и минуту спустя холодная, костлявая рука тяжело опустилась на мое плечо... [12, 4, 191–192].* Контекст отразил главное свойство причин страха (таинственность), на что указывает ряд лексем, а также повторяющееся неопределенное местоимение кто-то, определяющее план субъекта, его восприятие. Сравним номинативы реального мира и возможного мира одного субъекта: кто-то (обозначение неопределенного объекта); не человеческие шаги (номинатив, фиксирующий слуховое впечатление, в сочетании с адъективом, констатирующим работу сознания и памяти для определения различия: человеческие – не человеческие шаги); мертвец (номинатив воображаемого образа); «кто-то» подошел, коснулся... и вздохнул (обозначен неопределенный объект и зафиксировано слуховое и осязательное впечатление); вой (номинатив слухового впечатления); новые шаги (номинатив в сочетании с адъективом обозначает слуховое впечатление и фиксирует работу сознания и памяти для определения различия: предыдущие шаги – новые шаги); бледно-желтое, костлявое лицо, полусгнивший саван (описание воображаемого образа); выходец из могилы (номинатив воображаемого образа); рука тяжело опустилась на мое плечо (номинатив осязательного впечатления).

Воплощенные в тексте образы сознания являются лишь воображаемыми образами; хотя они рождаются на основе реальных ощущений субъекта, они лишь результат воображения субъекта, то есть в тексте эксплицитован процесс деформации реального мира в возможный мир одного субъекта, охваченного эмоцией страха.

Литература

1. Арутюнова, Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт / Н.Д. Арутюнова. – М., 1988.
2. Ахманова, З.С. Словарь лингвистических терминов / З.С. Ахманова. – М., 1985.
3. Бутакова, Л.О. Концептуально-семантический анализ ХТ как средство моделирования авторского сознания / Л.О. Бутакова // Русский язык: исторические судьбы и современность: Междунар. Конгресс исследователей русского языка: Труды и материалы. – М., 2001. – С. 110–112.
4. Василюк, Е.Ф. Структура образа / Е.Ф. Василюк // Вопросы психологии. – 1993. – № 5. – С. 5–19.
5. Дашиева, Б.В. Образ мира в культурах русских, бурят и англичан / Б.В. Дашиева // Языковое сознание: формирование и функционирование: сб. статей. – М., 2000. – С. 200–207.
6. Леонтьев, А.А. Основы психолингвистики / А.А. Леонтьев. – М., 1997.
7. Леонтьев, А.А. Языковое сознание и образ мира / А.А. Леонтьев // Языковое сознание: парадоксальная рациональность. – М., 1993.

В анализируемом тексте мы наблюдаем связь между мирами и эмоцией: с одной стороны, реалии окружающего мира (*ветер, дождь, кромешная тьма* и т.п.) являются каузаторами описанного эмоционального состояния; с другой стороны, эмоциональное состояние страха становится причиной деформации уже существующего возможного мира в сознании субъекта, который становится эмоционально насыщенным; в свою очередь этот "новый" возможный мир является интенсификатором эмоционального состояния, переводя страх в ужас.

Главный образ сознания синтаксически представлен благодаря использованию усложненной конструкции, организованной предикатом со значением представления *мне казалось*; семантика представления при этом распространяется на весь контекст.

Таким образом, если до описания эмоции страха возможный мир в сознании субъекта имел относительно нейтральный эмоциональный оттенок, то под влиянием данной эмоции он приобретает ярко выраженный эмоциональный тон.

Адресат, воспринимая текст, испытывает влияние данного многомирия: образ мира адресата реконструируется под влиянием текста.

Сложность процесса возникновения образа мира в сознании субъекта (автора) и процесса передачи своего образа мира через текст адресату заключается в том, что предполагается владение коммуникантами, помимо языка, совокупностью фоновых знаний, которые определяются как «обоюдное знание реалий говорящим и слушающим, являющееся основой языкового общения» [2]. Таким фоновым знанием при восприятии эмотивного текста является знание о данной реалии: о самой эмоции, испытываемых ощущениях и т. д. В текстах малой прозы А.П. Чехова рассказчик или повествователь периодически обращается к слушателям, пытаясь заставить вспомнить или представить ощущения, испытываемые при страхе, тем самым он обращается к фоновым знаниям адресатов. Так, в рассказе «Ночь на кладбище» содержится следующая реплика рассказчика: *И представьте мой ужас!* [12, 4, 191]. Высказывание включает в себе требование рассказчика, направленное на то, чтобы в сознании слушателей родилось представление об ужасе. Таким способом создается эффект сочувствования, это становится возможным только при наличии знаний о реалии, обозначенной лексемой «ужас».

Таким образом, образ мира – это сложное явление, результат кропотливой работы человеческого интеллекта и фиксации чувственного познания, определяющего ракурс видения объективного мира. Так как текст является воплощенным в языке образом мира автора, то наряду с его смысловым содержанием следует учитывать и эмоциональное, ибо через призму эмоциональности, через «эмоциональную ауру текста» можно представить «эмоциональную картину мира» автора. Такое художественное многомирие является результатом совмещения и/или наложения картины мира автора и картины мира героев-персонажей.

9. Мягкова, Е.Ю. "Русский ассоциативный словарь" и проблемы исследования эмоциональной лексики / Е.Ю. Мягкова // Этнокультурная специфика языкового сознания: сб. статей. – М., 1996. – С. 176–180.
10. Тарасов, Е.Ф. Межкультурное общение – новая онотология анализа языкового сознания / Е.Ф. Тарасов // Этнокультурная специфика языкового сознания. – М., 2000. – С. 7–22.
11. Уфимцева, Н.В. Этнический характер, образ себя и языковое сознание русских / Н.В. Уфимцева // Языковое сознание: формирование и функционирование: сб. статей. – М., 2000. – С. 135–170.
12. Ушакова, Т.Н. Языковое сознание и принципы его исследования / Т.Н. Ушакова // Языковое сознание и образ мира: сб. статей. – М., 2000. – С. 13–24.
13. Чехов, А.П. Собрание сочинений и писем в 12-и т. / А.П. Чехов. – М., 1985. – Т. 4, 5.

УДК 821.162.1.09

СВОЕОБРАЗИЕ ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЫ ДВУЧАСТНЫХ РАССКАЗОВ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА

М.М. Мокрецов
(Минск, Беларусь)

В статье рассматриваются типы «двучастности», используемые А.И. Солженицыным для наиболее полного и объективного раскрытия образа каждого отдельного героя, их текстуальное воплощение и выполняемые задачи, на примере Эктова – героя рассказа «Эго».

«Двучастность» является жанрообразующим принципом, который воплощается на всех структурных уровнях двучастных рассказов А.И. Солженицына. Разумеется, «двучастность» – это не конструктивистская игра, а прежде всего средство или «попытка рассмотреть жизнь в её сложности, в нестыковке субъективного и объективного в мире, в взаимоотношении двух эпох, двух поколений, а также двух мировоззренческих течений внутри каждого поколения и даже – в каждом отдельном человеке» [1].

Для того чтобы раскрыть образ каждого отдельного героя в наиболее объективных и полных психологических характеристиках, писатель использует несколько типов «двучастности». Так в рассказах «Эго», «На краях» представлена двучастность «внутренняя», характеризующая эволюцию героя (Эктов/Эго, Ёрка Жуков/Георгий Жуков). Двучастность «противопоставления», демонстрирующая двух антиподных героев (Эктов/Жуков, Воздвиженский/Конопле в, Емцов/Толковьянов) определяет жанровую структуру рассказов «Эго», «На краях», «Молодняк», «На изломах»; а в рассказах «Эго», «Молодняк», «Настенька» представлена двучастность «сопоставления», в которой рассматривается пара схожих героев (Эктов/Воздвиженский, Конопле в/Шурка Ген).

Такой многоплановый подход решает одну из главных задач солженицынских рассказов, а именно «рассмотреть изменения, происходящие в глубинах национального характера «на изломе эпохи», а также последствия этих изменений» [2].

В эволюционном отношении герои или поставлены в условие жесткого выбора, как Эктов между семьей и своими, или «изнасилованы», как Настенька, и «вырваны», как Конопле в. Эктов («Эго») «устоялся в сознании и смысле быть последовательным... сельским кооператором – и никак не замахиваться на великие и сотрясательные цели» [3, 271]. Он никогда не забывает о своём главном предназначении – «облегчение народной нужды в любой реальной форме» [3, 271]. В тоже время Эктов пытается осознать, что же на самом деле происходит в России, но размышляет он не оторвано от действительности, в отличие от Писателя и Критика («Абрикосовое варенье»), которые на «круглогодичной даче» сочиняют герметичные концепции о счастье и труде, не считаясь с «жизнью живой».

Переломный для Эктова момент – решение примкнуть к антоновскому восстанию, именно это являет нам нового героя – Павла Тимофеевича Эго, в этой роли насытилась его душа: «он на месте», рядом со своим

крестьянским «миром», который грабят, разоряют и уничтожают большевики.

За этой «двучастностью» открывается новая: Эго схвачен, по доносу деревенской бабы, ему снова приходится выбирать, но на этот раз выбор чересчур жесток – на разных чашах семья и свои. Самое ужасное в этом выборе – в любом случае он неминуемо ведёт к личностному краху, система, запущенное «красное колесо», ломает человеческую судьбу, прокатываясь точно по сердцу, беспощадно погружая человека во мрак собственного бессилия. Показательная в этом отношении сцена застолья, где по одну сторону стола сидят котовцы, по другую – матюхинцы, а между ними в торце стола Эго, как между двумя частями собственной жизни, которая раскололась на допросе на «до и после» – «и уже не жить, не быть человеком» [3, 294].

Антиподом Эктова служит герой рассказа «На краях» Георгий Жуков. Для него, как и для Эктова переломный момент – тамбовское восстание, именно там крестьянский сын Ёрка Жуков «озверился, вот тут-то и стал ожесточённым бойцом» [3, 302]. Он и Эктов по разным сторонам, они по-разному понимают происходящее, если первый убеждён, что советская власть своя («уж чего они схватились против своей же советской власти?» [3, 299]), то второй видит, как «тамбовскую губернию большевики грабили напрокат догола» [3, 274] на стороне повстанцев.

От Тамбова начинается карьера маршала СССР, а у Эктова наоборот всё заканчивается – он растерт советским жерновом. Личностная капитуляция произойдет с Жуковым значительно позже на XX съезде, когда в сговоре с Хрущевым и Маленковым, он арестует Берия, а после сам, через несколько лет будет отправлен тем же Хрущёвым в отставку с поста Министра Вооружённых Сил. Осознание же самого ошибочного выбора, придет к Жукову значительно позже в его «мемуарный период», когда «в глубоком кресле осев, утонув в бессилии», он поймет: «О-о, кажется – дурака-а, дурака сваял?...» [3, 334]

Ошибка Жукова – это своего рода предательство, потому что он поддерживает Хрущева, который в свою очередь на XX съезде развенчает «культ личности Сталина», а Сталин для Жукова был своим, как матюхинцы для Эго. В тоже время не убрать Берия Жуков не мог, иначе бы убрали его. Получается, что Жуков, как и Эго, оказался перед выбором «безвыходности», в шахматах – это называется цугцванг: как не ходи, а позицию только ухудшишь.

Тип двучастности «сопоставления», можно рассмотреть на примере образа инженера Воздвиженского из рассказа «Молодняк». Оба героя, Эктов и Воздвиженский, оказываются в схожем положении – перед ними

выбор: пожертвовать семьей или доносить на своих. Оба принимают одинаковое решение, но если Этков – это «народолюбец», человек, который принял мужественное решение и попробовал противостоять режиму, и в этом открывается его нравственная человеческая глубина, не только говорить о своей правде, но и отстаивать её; то Воздвиженский думает и живет иначе: «...если политика властей такая настойчивая, и понимают же они, что делают, какую нелепость (смягченные требования к рабфаковцам), – почему моя забота должна быть больше?» [3, 336]. Он смиряется с течением жизни, главное, чтобы его не трогали, даже такая позиция, к сожалению, не приносит положительных результатов – и Воздвиженского ломает система.

Литература

1. Лебедев, П.П. Ещё раз о личности в истории (двучастные рассказы Солженицына) [Электронный ресурс] / П.П. Лебедев. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2008/04/14/192>.
2. Колобродова, Л.И. Концепция личности в рассказах Солженицына 1990-х годов [Электронный ресурс] / Л.И. Колобродова. – Режим доступа: http://sociosphera.com/publication/conference/2013/206/koncepciya_lichnosti_v_rasskazah_a_i_solzhenicyna_1990h_godov/.
3. Солженицын, А.И. Собрание сочинений в тридцати томах / А.И. Солженицын. – Москва: Время, 2006. – Т. 1. Рассказы и крохотки – 338 с.

УДК 82.-32.09 (046)

К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МАЛОЙ ПРОЗЫ XIX–XX СТ. В РУССКОМ И УКРАИНСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ 10-ых ГОДОВ XXI СТ.

Л.И. Морозова
(Мариуполь, Украина)

Данная статья содержит критический обзор диссертационных исследований русских и украинских литературоведов 10-ых годов XXI в., посвященных изучению жанровой специфики западноевропейской малой прозы XIX–XX вв. Автор статьи обобщает и систематизирует предложенные подходы с учетом достижений современной генологии и очерчивает перспективы дальнейших исследований жанровой специфики рассказа, короткого рассказа и новеллы как ведущих жанров западноевропейской малой прозы XIX – XX вв.

В современном литературоведении наблюдается увеличение исследовательского интереса к изучению малой прозы, предметом изучения при этом выступают, как правило, произведения отдельных авторов западноевропейской литературы XIX–XX ст., что требует определенных обобщений и систематизации с учетом достижений современной генологии. В качестве материала для наших наблюдений мы выбрали диссертационные исследования русских и украинских литературоведов 10-ых годов XXI ст., задачей которых было изучение именно жанровой специфики произведений малой прозы западноевропейских писателей XIX–XX ст. [1–11].

Критический анализ этих работ показал, что среди литературоведов до сих пор нет единого представления о том, какие именно жанры следует относить к «малой» прозе: Е. Алексеева, О. Бродская, З. Воронова, Г. Петросаняк, Е. Сибирцева [1–5] оперируют устоявшимися представлениями и терминологией (рассказ, новелла, короткий рассказ), в то время как Е. Росвальская обосновывает существование «новеллистического рассказа» как жанровой модификации малой прозы Т. Гарди [6], Н. Богиня видит новаторство Г. Джеймса в создании «Blessed Nouvelle» [7]. В. Левенец указывает на полижанровый характер малой прозы Э. Золя, но в то же время выделяет такую ее жанровую модификацию, как short novel [8, 8]. Н. Шевчук выделяет две жанровые модификации «Рождественских рассказов» Ч. Диккенса: short story как новеллы с разными вариациями объема и long short story как эквивалент развернутой новеллы или повести [9, 10].

Е. Сибирцева исследовала жанровую модель «святочного рассказа» на примере «новелл» О. Генри и пришла к

Каждый тип «двучастности» решает у Солженицына определенные задачи:

1) двучастность «внутренняя» раскрывает ответственность личности перед совершенным выбором, открывает внутренние мотивы поведения, показывает важность нравственного отношения к жизни;

2) двучастность, связанная с противопоставлением героев демонстрирует государственное устройство на определенном историческом отрезке, позволяет раскрыть губительность его идеологии;

3) двучастность «сопоставления» показывает трансформации, которые происходят в национальном характере под воздействием исторических условий, социально-политических обстоятельств.

выводу об определенной жанровой схеме «короткого рассказа», также она выделила две разновидности «рождественского рассказа» в творчестве О. Генри – новеллы со счастливым финалом и новеллы, не имеющие счастливого финала [5, 13–15]. Очевидно, что вышеупомянутая исследовательница использует термины «новелла», «короткий рассказ», «святочный рассказ», «рождественский рассказ» абсолютно синонимично, что кажется нам не вполне оправданным, т.к. традиционные жанры малой прозы (рассказ, новелла) поставлены в один ряд с их тематически ограниченными жанровыми модификациями.

Е. Гончаренко сделала попытку переосмыслить и теоретически обосновать различия между «малыми» эпическими жанрами: по ее мнению, в новелле (novella) акцентируется внимание на событии, в рассказе (tale) на повествовании, жанр short story – синтетический, т.к. речь идет об истории, которую кто-то рассказывает [10, 14].

Таким образом, в современном русском и украинском литературоведении можно констатировать отсутствие общепризнанного представления о том, какие именно жанры образуют жанровую систему западноевропейской малой прозы XIX–XX ст.

Наше внимание привлек и тот факт, что большинство исследователей (Е. Алексеева, О. Бродская, З. Воронова, Е. Гончаренко, И. Лунина, Г. Петросаняк) избегает давать терминологически четкие определения «малых» эпических жанров, некоторые приводят дефиниции выявленной ими в процессе исследований жанровой модификации, как напр., В. Левенец трактует short novel как жанровое образование с повествовательной прозаической структурой, большей, чем в

«коротком рассказе», но меньшей, чем в «новелле» [8, 8], ограничиваясь одним, скорее формальным, чем содержательным признаком. В противовес ему Е. Россталная утверждает, что в «новеллистическом рассказе» выразительное изображение событий, стремительное и напряженное развитие сюжета, неожиданный финал усложняют структуру рассказа, а относительно замедленная развязка не совпадает с кульминацией, существует как эпилог, при этом условная статичность и открытость финалов в значительной мере замедляют стремительную динамику новеллы, поэтому действие обнаруживает тенденцию к незавершенности [6, 5].

На наш взгляд, подобное отсутствие дефиниций «малых» эпических жанров, как и отсутствие их русскоязычных/украиноязычных эквивалентов свидетельствует о том, что современные литературоведы не учитывают широко представленные в генологии модели изучения литературных жанров (работы Н. Лейдермана, Н. Копытянской, Б. Иванюка и др.) для научного обоснования и терминологически корректного обозначения и характеристики исследуемых ими жанров.

Не менее противоречивы и охарактеризованные в проанализированных нами работах жанровые признаки рассказа, новеллы, короткого рассказа, так, З. Воронова относит динамику становления характера, связь отдельной судьбы и национальной истории, картину действительности, разворачивающуюся во времени и пространстве, приемы и способы романного повествования к жанровым признакам рассказов М. Шелли 30-ых годов XIX ст. [3, 14].

Е. Россталная причисляет к жанрообразующим чертам рассказов Уэссекского цикла Т.Гарди наличие одного события и одного конфликта, небольшое количество действующих лиц, развитие действия за короткий промежуток времени, а выразительно изображенное действие, стремительное и напряженное развитие сюжета, неожиданный финал, совпадающая с развязкой кульминация относит к жанрообразующим чертам новеллы [6, 4].

И. Лунина указывает на такие жанровые особенности «Северных рассказов» Д. Лондона: элементы эпического, драматического и лирического в рассказах; соединение фактического (публицистического) материала и вымысла, частного и общего (индивидуального и типичного) в создании особого хронотопа (мифологизация, символизация времени и пространства и др.), приемы повествовательной стратегии [11, 25].

Е. Сибирцева утверждает, что «святочным рассказам» О. Генри, присущи сказочная формульность, архетипические образы, сказовая манера повествования, парадоксальность и такие авторские находки, как двойные развязки, двойные сюжетные линии, пересекающиеся в конце новеллы, зеркальные ситуации, позволяющие увидеть истинное положение вещей [5, 13–14].

Н. Шевчук называет мифо-ритуальную инициацию нового рождения/возрождения (или их ожидание), идентификацию темпоральной маркированности (Рождество), мифопоэтическую центростремительность в моделировании художественного пространства (дом, семейный очаг), имитацию автентичной (устной) трансмиссии на письме (определенная композиционная рамка повествования) жанровыми индикаторами «рождественских рассказов» [9, 13–15].

Н. Богиня выделяет такие жанровые признаки «малой» прозы Г. Джеймса 60-80-ых годов XIX ст.: внутренний сюжет (в противовес сюжету-действию), в котором воплощается основная идейно-эстетическая концепция и сталкиваются традиционное и новое в понимании искусства и жизни, отказ от единства впечатления в пользу множества

возможных восприятий и реакций на текст как на другой модус повествования, неопределенность и непоследовательность хода событий и, как следствие этого, открытость сюжета [7, 8].

О. Бродская причисляет к жанровым признакам новелл А. Шницлера сжатость формы изображения, описание одного необычного эпизода или события, фрагментарность сюжета, эффект необычности в повествовании, ограниченное количество персонажей, решающий или поворотный момент из жизни героя как предмет изображения, который обнаруживает внутренний мир персонажей, их душевные переживания и способствует аргументации наличия широких философских обобщений и выводов об общественных недостатках [2, 10].

В. Левенец называет жанровыми особенностями малой прозы Э. Золя элементы «описания» и «рассуждения», структуру конфликтов между действительностью и мечтой, изображение взаимоотношений между героями, исходя из стабильного мировосприятия, моделирование действительности в ее конкретности [8, 8].

Е. Гончаренко описывает «жанровый вид» рассказов Дж. Джойса, подчеркивая наличие в нем «анти-события», мотива «встречи» как перекрестка разных жизненных путей, «стенографичности» разговоров с сохранением чужого мышления и чужой речи с ошибками в ней, топографически точных маршрутов героев вместо пейзажей, скрытой метафоричности, «эпифаний», «плотка сознания» в виде внутреннего монолога для изображения, а не повествования, «поэтики отсутствия» (отсутствуют событие, повествователь, характеристики и т.д.), что нарушает жанровые ожидания читателя [10, 16–8].

По мнению Г. Петросяняк, новеллы Й. Рота 30-ых годов XX ст. характеризуются наличием более динамического сюжета, уменьшением роли иронии, ослаблением импрессионистического начала в пользу неоромантического [4, 11].

Очевидно, что вышеупомянутые литературоведы относят к жанровым признакам разноуровневые единицы, не характеризуя их взаимосвязи, как напр., в работе О. Бродской сжатость формы изображения соотносится скорее с формальными признаками жанра, а описание одного необычного эпизода или события, фрагментарность сюжета, эффект необычности в повествовании, ограниченное количество персонажей, решающий или поворотный момент из жизни героя как предмет изображения с его содержательными признаками. В другом случае исследователи малой прозы акцентируют внимание только на одном плане жанра, как напр., Е. Россталная характеризует жанровые черты рассказов уэссекского цикла Т. Гарди с учетом только плана содержания. И только рассуждения З. Вороновой об изменении читательских ожиданий от рассказа под влиянием сложившейся романной традиции и вызванные этим изменения жанровых признаков рассказов М. Шелли свидетельствует об учете этой исследовательницей взаимосвязи плана восприятия жанра с планом его содержания.

Полагаем, что только комплексное изучение «малых» эпических жанров на основе определенной жанровой концепции даст возможность установить их жанровую специфику и определить их жанровые доминанты.

Следует указать и на то, что выбранный нами период (XIX–XX ст.) – это эпоха перехода от традиционалистской к индивидуально-авторской эпохе, в которую, как утверждает М. Гиршман, жанры взаимодействуют и взаимообогащают друг друга, что трансформирует жанровые традиции и создает систему полижанровых взаимосвязей, в которой жанровое тождественно родовому, а род проявляет себя в личностно-индивидуальной жанровой уникальности [12, 9–10]. Поэтому чем более традиционна творческая манера писателя (как напр., у Т. Гарди или А. Шницлера),

тем вероятнее наличие традиционных жанровых признаков и, наоборот, чем более писатель склонен к литературным экспериментам (как напр., М. Шелли, Г. Джеймс, Э. Золя, Дж. Джойс), тем разительнее его «малые» эпические произведения отличаются от жанрового канона.

С другой стороны, XIX–XX ст. – эпоха мнемонизации и модернизации «малых» эпических жанров, их жанровый канон распадается, но сам жанр модифицируется, т. е. возникают новые жанровые модификации «рассказа» и «новеллы», как напр., вышеупомянутые «новеллистический рассказ» (Е. Росстальна), *Blessed Nouvelle* (Н. Богиня), *short novel* (В. Левенец), *long short story* (Н. Шевчук).

Наши рассуждения о причинах жанровых трансформаций западноевропейской малой прозы XIX–XX ст. следует дополнить и мнением В. Левенца, который указывает на сложное взаимодействие разнообразных тенденций развития западноевропейской литературы указанного периода на малую прозу Э. Золя [8, 9], а З. Воронова говорит о влиянии романа и читательских ожиданий на рассказы М. Шелли: «После создания шедевров романного искусства жанровая природа рассказа не могла оставаться такой, какой она была раньше.

Романтическая поэтика с ее «хмуростью», таинственностью, безысходностью, многозначностью планов изображения исчерпала себя. Читатель желал «новой» литературы, которая одарила бы его надеждой, верой, мечтой о возможности счастья в реальной жизни» [3, 14].

Вышеизложенное дает основание утверждать, что диссертационные исследования русских и украинских литературоведов 10-ых годов XXI ст., посвященные изучению жанровой специфики западноевропейской «малой» прозы XIX–XX вв., имеют ярко выраженную историко-литературную направленность, присущие им терминологические неточности связаны, на наш взгляд, с недостаточным привлечением в проведенных исследованиях теоретико-литературной составляющей.

Перспективным нам представляется обобщение и переосмысление полученных учеными результатов исследований с учетом достижений современной герменевтики для создания жанровой типологии малой прозы с научно обоснованными и терминологически корректными определениями и характеристиками каждого жанра и его модификаций, исходя из принципиальной завершенности западноевропейского литературного процесса XIX–XX вв.

Литература

1. Алексеева, Е.В. Новеллистика Артура Шницлера: дис. канд. филол. наук: 10.01.03 / Елена Владимировна Алексеева. – Великий Новгород, 2002. – 155 с.
2. Бродська, О.О. Творчість Артура Шніцлера: контекст австро-українських літературних взаємодій: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / О.О. Бродська. – Київ, 2011. – 21 с.
3. Воронова, З.Ю. Художня своєрідність «малої» прози Мері Шеллі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / З.Ю. Воронова. – Дніпропетровськ, 2007. – 23 с.
4. Петросаняк, Г.І. Поетика художньої прози Йозефа Рота: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Г.І. Петросаняк. – Львів, 2001. – 19 с.
5. Сибирцева, Е.И. Поэтика парадоксального в творчестве О. Гюгено: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец.: 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (литература народов Европы и Америки) / Е.И. Сибирцева. – Иваново, 2012. – 22 с.
6. Росстальна, О.А. Весеєвський цикл оповідань Т. Гарді: Жанрово-стильова своєрідність: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О.А. Росстальна. – Дніпропетровськ, 2011. – 20 с.
7. Богиня, Н.В. Жанрово-стильова своєрідність малої прози Генрі Джеймса: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Н.В. Богиня. – Дніпропетровськ, 2004. – 19 с.
8. Левенец, В.В. Особливості поетики малої прози Еміля Золя: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / В.В. Левенец. – Дніпропетровськ, 2002. – 18 с.
9. Шевчук, Н.В. «Різдвяні оповіді» Ч. Діккенса у хронологічно-типологічних зв'язках: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Н.В. Шевчук. – Львів, 2001. – 19 с.
10. Гончаренко, Е.П. Проза Джеймса Джойса і проблема новаторства в англійському модернізмі початку ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец.: 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Е.П. Гончаренко. – Київ, 2001. – 36 с.
11. Лунина, И.Е. Художественный мир Джека Лондона: человек – природа – цивилизация: автореф. дис. на соискание уч. степени д-ра филол. наук: спец.: 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (литература народов Европы и Америки) / И.Е. Лунина. – Москва, 2010. – 43 с.
12. Гиршман, М.М. Автор – род – жанр – стиль: их отношения и взаимосвязь в индивидуально-авторскую эпоху // Литературоведческий сборник. Вып. 21–22 / Михаил Гиршман. – Донецк: Донецкий национальный университет, 2005. – С. 6–24.

УДК
81" 373:2

СМЕНА НОМИНАЦИИ КАК ПРИЕМ РАСКРЫТИЯ ОБРАЗА ПЕРСОНАЖА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Н.В. Мудрова
(Запорожье, Украина)

Поэтонимы и их апеллятивные замены в стихотворении Н. Ковальской «Монолог колдуньи» исследуются с позиций структуры, семантики, адресаций речи. Отмечается высокая эмоциональная нагрузка именованных. Анализируются номинационные ряды, выстроенные автором на небольшом пространстве поэтического текста, которые позволяют дать емкую характеристику персонажам, описать динамику развития их взаимоотношений.

Тезис о важности выбора того или иного способа номинации персонажа художественного текста уже давно не является спорным. Практически все исследователи литературной онимии отмечают, что выбор этот обусловлен жанром, формой, структурой и прочими особенностями произведения. Так, например, в поэзии значительно чаще, чем в прозаических текстах, встречается безымянная номинация, используется прием умолчания

(сокрытия) имени персонажа. Проза же, в свою очередь, изобилует паспортными и качественными антропонимами (пейоративами, диминутивами, прозвищами и т. п.), перифразами, апеллятивными заменами.

Перед нами стоит задача проанализировать стихотворение Натальи Ковальской «Монолог колдуньи» [1] с целью определить, как антропонимы и их апеллятивные замены влияют на раскрытие образов персонажей.

Открывая произведение, заглавие – “свернутый текст”, разворачивающийся по ходу развития сюжета (см.: [2]) – выполняет функции номинации и предикации, выражает основную тему произведения и определяет структурный тип текста (подробнее см. [3, 59]). Монолог как форма речи однозначно предполагает повествование от первого лица (в анализируемом стихотворении – Бабы Яги) и наличие некоего адресата (запутавшего в лесу Ивана-Царевича).

Собирательный образ Бабы Яги, сформировавшийся в литературе – “один из самых отрицательных и внешне непривлекательных образов русских сказок” [4]. Это злая уродливая старуха, живущая в дремучем лесу в страшной избушке на курьих ножках, обращенной к людям задом, к лесу передом. Встречи с нею избегают, дом обходят стороной, если только крайняя нужда не окажется сильнее страха. Именно так позиционирует себя героиня в первой строке стихотворения: “*Я не бабушка! Я – Яга! / В дом ко мне приходит опасно!*” Важность первичной номинации в художественном произведении очевидна для понимания образа персонажа. Использование героиней в качестве автономии апеллятива с уменьшительно-ласкательным суффиксом в сочетании с отрицательной частицей – *не бабушка* – формирует атмосферу враждебности, а вопрос, содержащий лексику сниженного просторечного стиля с явно выраженной негативной окраской, разом “отмечает” надежду путника на теплый прием: “*Чё приде р- ся, дурак несчастный?*”

Употребленный повторно поэтоним *Яга* только формально совпадает с описанным выше. Рассуждая, героиня предполагает, что Леший “*под окнами был сегодня / Да слышал, что Яга ревет*”. В психологии существует мнение, что именование от третьего лица свидетельствует о попытке человека обособиться от происходящего, посмотреть на себя со стороны, максимально объективно оценить ситуацию. Подобный отстраненный взгляд (с позиции Лешего) раздражает героиню, о чем свидетельствует употребление просторечного глагола *ревет* со значением „захлебываться слезами, рыдать, плакать в голос”. Очевидно, ей неприятно вспоминать о событиях прошедшей ночи и стыдно, что ее видели слабой и страдающей от тоски и одиночества.

Третья номинация героини представлена перифразом *дочка Евы*, обозначающим фемину, “в характере, поведении которой особенно ярко проявляются качества, считающиеся чисто женскими” [5]. Данный фразеологизм, по мнению К.Н. Дубровиной, “содержит намек на генетически переданное всем женщинам Евино любопытство и способность к обольщению” [6, 188]. Стоит, однако, заметить, что в словарях это выражение дается с пометой „*ироническое, шутливое*”, и в контексте стихотворения Н. Ковальской оно отражает известную степень недоверия Яги словам и поступкам ее гостя: “*Я... красивая?! Дочка Евы?*” Исползованный перифраз, несмотря на структуру с местоимением первого лица, является, по сути, не автономией героини, а рефреном восторженных слов царевича, разглядевшего косы под платком и жаждущую любви соблазнительную женщину под личиной сварливой язвительной ведьмы.

Таким образом, парадигма автономии персонажа представлена поэтонимом *Яга* и перифразом *дочка Евы*, семантика и экспрессивная окраска которых варьируется в зависимости от способа презентации именованного. Авторская номинация – *колдунья* – встречается лишь однажды, в заглавии произведения, способствуя реализации его номи-

нативной и, отчасти, прогнозирующей функций: в тексте о чародействе нет ни слова, но, в ходе развития сюжета традиционный образ Бабы Яги, словно по волшебству, постепенно трансформируется в образ еще не старой, одинокой, жаждущей любви женщины.

Номинации гостя Яги также различны по структуре и функциям. Первое обращение к молодцу – *дурак несчастный* – представляет собой словосочетание, компоненты которого взаимно усиливают отрицательное значение друг друга. Возникает образ глупца (Ивана-Дурака?), которому ужасно не повезло заблудиться в лесу и оказаться во владениях страшной Яги, встреча с которой не предвещает ничего хорошего.

Апеллятивная номинация *царевич* предполагает, казалось бы, уважительное отношение хозяйки к ее гостю (еще бы: царский сын пожаловал!), но Яга не верит в социальный статус пришедшего: “*Ты царевич?! Уже смешино! / Здесь такие давно не ходят. / С чистой совестью? На свободе? / Вру!*”. Использование в контексте перефразированного лозунга, популярного в исправительно-трудовых лагерях [7], и лексики сниженного стиля придает номинации ярко выраженную скептически-ироническую окраску, а употребление эллиптических предложений различных коммуникативных типов добавляет контексту экспрессивности.

Центральной формой номинации персонажа выступает поэтоним с суффиксом *-к(а)*, употребленный в функции обращения: “*Ох, и наглый ты парень, Ванька!*” Совмещение в ближайшем контексте квалитатива с отрицательной экспрессивно-оценочной семантикой, выраженной лексикой сниженного стиля, и пейоративной формы личного имени многократно усиливает уничижительную функцию именованного.

Интересна, на наш взгляд, безымянная номинация героя, употребленная во фразе: “*Много вас, потерявших путь, / Приходили в мой дом. На время*”. Прежде всего, обращает на себя внимание обобщающий смысл конструкции, актуализирующийся благодаря употреблению наречия *много* в сочетании с местоимением второго лица во множественном числе. Благодаря сочетанию лексических и грамматических средств, персонаж воспринимается Ягой как „ничем не отличающийся от других”, „такой же, как все”, „один из многих” случайных путников, побывавших у нее ранее и оставивших после себя лишь горечь да тоску по несбывшимся надеждам. При этом заметим, что перифраз *потерявший путь*, уточняющий значение местоимения, используется не только в прямом значении „заблудившийся, сбившийся с дороги”, но и фигурально – „ищущий свое место в жизни”.

С проанализированной ранее скептически-иронической номинацией *царевич* совпадает по форме обращение, употребленное в кульминационной строфе стихотворения: “*Не срывай с моих кос платка! / Встань с колен! Не целуй, царевич! / Я... красивая?! Дочка Евы?*” Следует отметить, что контекст кардинально меняет экспрессивную окраску именованного: исчезли злость и сарказм Яги, появилась надежда, что она, наконец-то, желанна как женщина. Тем не менее, использование в качестве обращения вместо личного имени нарицательного существительного свидетельствует о все еще сохраняющемся недоверии героини; она по-прежнему не видит

в царевиче своего мужчину, а их отношения воспринимает как грех: “Как же жарок огонь греха!”

Таким образом, в стихотворении выстраивается номинационный ряд **дурак несчастный – царевич – наглый парень – Ванька – потерявший путь – царевич**, отражающий изменение восприятия Ягой ее гостя от негативного к позитивному. Собственное имя персонажа занимает центральное положение между первым и последним именованиями, объединяя в единое целое черты фольклорных образов Ивана-Дурака и Ивана-Царевича.

Поэтоним *Леший* выполняет в тексте номинативную функцию, обозначая хозяина леса, знающего обо всем, что происходит в его владениях. Согласно поверьям, “рядом с логовом лешего человек непременно заплутает” [8], ведь сбивать людей с пути – его обычная проделка. “Видно, *Леший* тебя завёл / В глушь такую. Ах, *старый сводник!*” – восклицает Яга, обращаясь к своему гостю. И это не случайность: подслушав ночью “рѣв” Яги Леший “приводит” к ней царевича; “он одновременно и нечистая сила, и справедливый дух” [9], пытающийся помочь страдающей от тоски и одиночества женщине. В высказывании Яги номинация *старый сводник*, несмотря на лексику сниженного стиля, не содержит отрицательной оценки персонажа; это,

скорее, дружеское ворчание, за которым скрывается благодарность. Таким образом, в контексте стихотворения Н. Ковальской Леший выступает в роли эдакой “свахи”, сохраняя, тем не менее, и другие его фольклорные характеристики.

Проведенный анализ показывает, что все номинации персонажей очень экспрессивны и отражают, прежде всего, отношение Яги к себе и другим персонажам стихотворения. При этом важно отметить, что эмоциональное состояние героини неодинаково на протяжении текста «Монолога...». В его развитии прослеживаются три этапа: 1) раздражения, злости, боли, 2) сарказма, недоверия и 3) сомнительной надежды на возможность любить и быть любимой. Формированию соответствующей атмосферы способствуют, помимо поэтонимов, и тщательно подобранные автором аппеллятивные замены, эпитеты, экспрессивно окрашенная лексика. Выстроенные автором номинационные ряды обладают высокой степенью экспрессии, способствуют глубокому пониманию образов персонажей, иллюстрируют особенности восприятия их друг другом и динамику развития их отношений.

Литература

1. Ковальская, Н.В. Монолог колдуньи / Н. В. Ковальская. – Не опубликовано.
2. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – 3-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
3. Педагогическое речеведение. Словарь-справочник / под ред. Т.А. Ладыженской и А.К. Михальской; сост. А.А. Князьков. – М.: Флинта, Наука, 1998. – 312 с.
4. Зелинская, В. От великой богине к Бабе Яге : [электрон. текстовые данные] / Валентина Зелинская, Сергей Пятигорский. – Режим доступа: www.softhawkway.com/history.
5. Большой словарь русских поговорок : [электрон. текстовые данные] / В. М. Мокиенко, Т.Г. Никитина. – М.: Олма Медиа Групп, 2007. – Режим доступа: <http://enc-dic.com/russaying/Evina-vnuchka-dochka-4421.html>.
6. Дубровина, К.Н. Энциклопедический словарь библейских фразеологизмов / К. Н. Дубровина. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 808 с.
7. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений: [электрон. текстовые данные] / автор-составитель Вадим Серов. – Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/13/21.htm>.
8. Леший: [электрон. текстовые данные]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Леший>.
9. Там же.

УДК 811.161.1“ 37

СМЫСЛООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ДИСКУРСИВНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Е.Ю. Муратова
(Витебск, Беларусь)

В статье исследуется смыслообразующая роль дискурсивных элементов в поэтическом тексте. Доказывается, что дискурсивное исследование поэтических произведений включает изучение не только собственно текстов, но широкого исторического, социального, этнического, лично-авторского их контекста в той степени, в какой это необходимо для интерпретации как исследуемых идиостилей, так и отдельных поэтических произведений.

Художественный текст представляет собой сложное коммуникативное явление, включающее, кроме текста, экстралингвистические факторы, устанавливающие связь между реальным окружающим миром и языковой личностью. М. Мамардашвили справедливо пишет: «Текст есть то, что соединяет, – в действительности написание литературного текста не есть занятие, отдельное от жизни» [1, 27].

Дискурсивное исследование поэтических текстов предполагает изучение не только собственно языка поэтических произведений, но одновременно и параллельно – широкого исторического, социального, этнического, лично-авторского их контекста в той степени, в какой это необходимо для интерпретации как исследуе-

мых идиостилей, так и отдельных поэтических произведений.

Поэтическое произведение – это, прежде всего выражение особенностей мироощущения и миропонимания автора. «Если в тебе собственнолично, собственнориско, собственно жизненно не случилось... Если нет впечатления, никакого текста не напишешь: из слов нельзя рождать слова, из книг нельзя рождать или писать книги» [1, 89, 231]. Поэтическое произведение наиболее полно отражает слияние собственно текста, с одной стороны, и авторских интенций, биографических элементов, мировоззренческих установок автора – с другой, т. е. в нем в первую очередь проявляется координация двух систем: текст – личность.

В художественном дискурсе речь идет «не просто о носителе языка, – а, прежде всего и важнее всего – носителе определенной концептуальной системы, на основе которой он понимает язык, познает мир и осуществляет коммуникацию с другими носителями языка» [2, 259]. Как писал К. Юнг, «...творец в высочайшей степени объективен, существенен, сверхличен, пожалуй, даже бесчеловечен или сверхчеловечен, ибо в своем качестве художника он есть свой труд, а не человек... В качестве индивида он может иметь прихоти, желания, личные цели, но в качестве художника он есть в высшем смысле этого слова “Человек”, коллективный человек, носитель и ваятель бессознательно действующей души человечества» [3, 117].

Появление новых смыслов в поэтических текстах, «взятых в событийном аспекте» происходит, как правило, при наложении двух основных семантических фактальных: «жизненная реальность, отраженная в тексте» и «позиция автора по отношению к описываемой реальности»: 1. *Над Бабьим Яром шелест диких трав. / Деревья смотрят грозно, / по-судейски. / Все молча здесь кричит, / и шапку сняв, / я чувствую, как медленно седею. / И сам я, / как сплошной беззвучный крик / над тысячами тысяч погребенных. / Я – / каждый здесь расстрелянный старик. / Я – / каждый здесь расстрелянный ребенок.* 2. *Победу пели наши склянки, / но отвоеванный наш Крым / презентовал Хрущев по пьянке / братьям нашим дорогим (А. Вознесенский).* 3. *Вся Русь, / где столько казнено, – / на Лобном месте казино. / Словно заплатки на портки / кругом ларьки, / ларьки, / ларьки. / Что позади? / Цари, / царьки, / самая в мире лучшая / проволока колючая, / палачи, / салтычихи, / стукачи, / стукачихи, / полтбюрошные, / в похожести почти нарошние, / вожжи ... / Неужто это и впереди? (Е. Евтушенко).*

Реалии современной жизни с горькой иронией передает И. Кабыш: *И судьба у нас теперь бобылья: / на безрыбьи в дебрях чернобылья / жить да радиацию пожевывать... Реальная жизнь может «прорываться» в стихи и иначе: повседневными мелочами, не бытийностью, а именно своей будничностью. Например, свое школьное детство Инна Кабыш вспоминает так: *Это моя образцовая школа / с вечнобеременными учительками, / с нищенством классов и холодом холла, / резью звонков и немтыми вилок. Или: Родина – степь да степь, / мат-перемат с детсада. / Очередь – это в цепь / вытянутое стадо. / Дай хоть чего-нибудь, / Господи, / мыла, хлеба!... / Родина – это путь / от СССР до неба. Привычные для определенного времени ситуации могут получать у нее философское освещение: *Объявлен днесь ударный сбор – / народ / несёт т макулатуру. / Пересекая школьный двор, / иду / судить / литературу.***

Иногда в поэтических текстах органично сочетается дискурсивность и интертекстуальность. Это происходит в тех случаях, когда через известные художественные образы, отрывки текстов и под. поэт рисует современную ему действительность. Например, у Е. Евтушенко: 1. *И когда вновь нас ловят в ячейки / от кровушки красных сетей, / и хотя оправдать миллионы смертей, / то вздымаются / сказочкам всем вопреки / в мерзлоте замурованные большевики / и нам шепчут, / чтоб мы не вернулись в гулаговский ад: / «Коммунисты, назад... / Коммунисты, назад...». 2. *Весь мир насилия мы разрыли / до основания, / а затем / насилие перешло в бессилье, / в мычанье наше: «МММ!» / Бессилье вылилось в насилие... / Кто был ничем, / не станет всем.**

Все вышесказанное доказывает, на наш взгляд, что «материальный мир, существующий объективно, пропускается через мир творящего сознания, субъективного по своей внутренней духовности» [4, 29], и в конечном итоге эти миры реализуются в художественном тексте – феномене кристаллизации личности творца и времени его творения.

Поэзия всегда существует внутри определенной культуры, общества, традиции, поэтому разная интерпретация текста и возникновение соответствующих смыслов может определяться этническими и лингвокультурными лакунами. В этнической идентификации важны исторические, культурные, экономические, природные и другие факторы. «Человек входит в человечество через национальную индивидуальность, как национальный человек, а не отвлеченный человек, как русский, француз, немец или англичанин... Национальный человек – больше, а не меньше, чем просто человек, в нем есть родовые черты человека вообще и еще есть черты индивидуально-национальные» [5, 107].

Текст, созданный автором в некоторой культуре и ориентированный на ее носителя, является в известном смысле моделью данной культуры; он воспроизводит речевые и эмотивные характеристики, типы поведения, восприятие жизни, характерные для носителей данной лингвокультурной общности. Например, у М. Светлова только названия многих стихотворений уже несут отражение реалий современной ему жизни: «Теплушка», «На смерть Ленина», «Рабфаковке», «Нэпман», «Клопы», «Комод», «Площадь Дзержинского», «Красная площадь», «Баллада о чекисте Иване Петрове», «Кирову», «Деникин», «Песня о Каховке», «Первый красногвардеец», «Трибунал», «Московский военный округ» и др.

Многие стихи М. Светлова буквально «пропитаны» дискурсивными элементами. Можно даже сказать, что его стихи – своеобразная энциклопедия-путеводитель по реалиям жизни России 20–60-х годов: природа, традиции, условия быта, социальные и национальные отношения и т.д. – все нашло отражение в его творчестве. В качестве иллюстрации приведем строки из стихотворения М. Светлова «Каленые сибирские морозы...»:

*Каленые сибирские морозы,
Балтийская густая синева,
Полтавский тополь, русская береза,
Калмыкии высокая трава,*

*Донбасса уголь, хлопок белоснежный
Туркмени, Кузбасса черный дым, –
Любовью сына, крепкой и надежной,
Мы любим вас! Мы вас не отдадим!*

Своеобразно проявление дискурсивности в творчестве Н. Заболоцкого. Рассмотрим роль дискурсивных элементов в самоорганизации глубинных смыслов слова в стихотворении Н. Заболоцкого «Городок»:

Целый день стирает прачка, / Муж пошел за водкой. / На крыльце сидит собачка / С маленькой бородкой. Целый день она тарацит / Умные глазенки, / Если дома кто заплачет – / Заскулит в сторонке. А кому сегодня плакать – / В городе Тарусе? / Есть кому в Тарусе плакать – / Девочке Марусе. Опротивели Марусе / Петухи да гуси. / Сколько ходит их в Тарусе, / Господи Иисусе! «Вот бы мне такие перья / Да такие крылья! / Улетела б прямо в дверь я, / Бросилась в ковыль я! Чтoб глаза мои на свете / Большие не глядели, / Петухи да гуси

эти / Большие не галдели!» Ой, как худо жить Марусе / В городе Тарусе! / Петухи одни да гуси Господи Иисусе!

Первые две строфы несут описание места, где предполагается разочаривание какого-то последующего действия. Место безрадостное: *целый день стирает прачка, муж пошел за водкой, если дома кто заплачет...*; место безлюдное – *собака сидит целый день молча...* Оказывается, что всех такая жизнь устраивает, петухи и гуси не раздражают, плачет только девочка Маруся, душа которой еще не успела обрести «мхом» обыденности и довольства этой обыденностью. *Петухи и гуси* повторяются в тексте три раза и являются символом сонного, застывшего города. *Девочка Маруся*, наоборот, – символ желания перемен, свободы, прорыва в иную, яркую и интересную жизнь. Но в городе Тарусе все «сплавлено» воедино: плач Маруси, уставшая прачка с распухшими от работы руками, ее пьяный муж, сонная собачка, петухи да гуси. Даже мечта Маруси «скована» этим городом: *Вот бы мне такие перья / да такие крылья!* И что бы она сделала? *Улетела бы* (как гуси) и *бросилась в ковыль* (как петухи). Потому что нет у девочки других «точек опоры». Хотя возможно и иное объяснение: *ковыль* – как синоним дикой степи, воли, вольного простора, что коррелирует с этими понятиями в русской языковой картине мира. Важное значение для образования глубинных смыслов имеет выражение *Господи Иисусе*, которое дважды повторяется в тексте. В таком контексте в нем слышится как будто стон старенькой женщины, которая крестит на дорогу уходящего. В этом ее скрытом стоне – и желание, чтобы человек (сын, муж, брат) дошел туда, куда направился, и предчувствие его будущих неизбежных страданий, и боль за него, и надежда на его силу.

Особую роль в поэтическом тексте играют дискурсивные элементы, совершенно неизвестные иным социумам. Например, у Б. Ахмадулиной: *Верней, лу-*

чинушки-лучины / не добыла, в сарай вошед... / Немногого недоставало, / чтоб стала жизнь моя красна, веретено мое сновало, / свисала до полу коса. / А там, в рубахе кумачовой, а там, у белого куста... / Ни-ни! Брусликою моченой / прилежно заняты уста. Восприятие художественного текста носителем иной культуры имеет свои особенности и требует специального анализа, в частности – дискурсивного, который предполагает в подобном случае исследование текста как процесса совмещения фрагментов своей и чужой культуры. Разность интерпретации художественного текста при межнациональном текстовом общении связана в первую очередь с несовпадением комплекса знаний носителей разных общностей (разность кругозора в области национальной и мировой культуры, сведения о прошлом своего народа и т. п.). Это касается разных сторон жизни нации, отраженных в тексте. Например, у Б. Ахмадулиной: *Дочь и внучка московских дворов, / объявляю: мой срок не окончен. / Посреди сорока сороков не иссякла душа-колокольчик. / О, запекшийся в сердце моем / и зазубренный мной без запинки / белокаменный свиток имен / Маросейки, Варварки, Ордынки!* Или: *Когда о купол золотой / луч разобьется предрассветный / и лето входит в Летний сад, / каких наград, каких услад / иных / просить у жизни этой?*

Маросейка, Варварка, Ордынка, Летний сад – эти названия рождают многочисленные ассоциации и глубинные смыслы у читателя конкретного (в данном случае – русского) социума.

Таким образом, дискурсивный анализ уделяет серьезное внимание не только связанному завершенному поэтическому тексту и принципам его устройства, но и механизмам, устанавливающим связь между языковой сферой и внеязыковой действительностью.

Литература

1. Мамардашвили, М. Эстетика мышления / М. Мамардашвили. – М.: Московская школа политических исследований, 2000. – 205 с.
2. Павиленис, Р.И. Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка / Р.И. Павиленис. – М.: Мысль, 1983. – 286 с.
3. Юнг, К.Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 297 с.
4. Волков, О.В. Художественный текст и символика авторских проекций (на материале романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита») / О.В. Волков // Структура и семантика художественного текста: докл. VII Междунар. конф. / Моск. гос. открытый пед. ун-т. – М., 1999. – С. 29–41.
5. Бердяев, Н.А. Национальность и человечество / Н.А. Бердяев // Судьба России. Кризис искусства. – М.: Наука, 2004. – С. 101–109.

**АНТРОПОЦЕНТРИЗМ ДУАЛЬНОГО КОНЦЕПТА
В КОГНИТИВНО-ДИСКУРСИВНОМ СПЕКТРЕ ТЕКСТА
(на материале романа А.С. Иванова «Вечный зов»)**

Е.А. Огнева
(Белгород, Россия)

В статье исследуется когнитивно-дискурсивный спектр художественного текста. Рассматривается архитектура номинативного поля дуального концепта, репрезентированного в когнитивно-дискурсивном спектре романа А.С. Иванова «Вечный зов». Выявляется антропоцентризм дуального концепта, как одного из типов художественного концепта. Определяется специфика номинативного поля дуального концепта.

Превалирование когнитивной парадигмы исследований в современном языкознании способствует решению ряда научных проблем предыдущих периодов эволюции научного лингвистического поиска и одновременно ставит перед лингвокогнитивистами новые цели и задачи.

Комплексное описание архитектуры художественного текста с точки зрения лингвокогнитивистики представляет собой одну из нерешённых в полном объёме проблем современности, т. к. по мнению Ю.М. Лотмана: «текст предстаёт перед нами как сложное устройство, хранящее многообразные коды, способные трансформировать поступающие сообщения и порождать новые, как информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности» [1, 121], поэтому, несмотря на достаточно широкий спектр исследовательских подходов к тексту, к художественному тексту в частности, тем не менее, по-прежнему нет завершённой лингвокогнитивной концепции интерпретации архитектуры текста.

В настоящее время в основе одного из инновационных подходов к исследованию художественного текста находится тезис о системообразующей природе текста в разветвлении когнитивного дискурса, который мыслится как сложный коммуникативно-когнитивный исследовательский конструкт, поскольку «дискурс обозначает то коммуникативное пространство, в котором возможно взаимодействие определённых текстов, следовательно, в сферу притяжения дискурса включается не одно коммуникативное событие, но целый их комплекс» [2, 46]

Проведённые исследования показали, что дискурс, имея «мыслекоммуникативную природу <...>, относится к типу объектов, которые могут быть адекватно интерпретированы лишь в свете нелинейной парадигмы» [3, 33], тогда как художественный текст, с нашей точки зрения, это «и линейный, и нелинейный исследовательский конструкт, концептосфера которого также представляет собой линейную или нелинейную модель мировоззренческой вселенной писателя, реализованной в рамках когнитивно-сюжетной линии литературно-художественного произведения» [4, 63–64]

Проведённые исследования позволяют утверждать, что в структуре художественного дискурса наряду с текстом, постулирующимся в качестве ядерного аттрактора смысла, значимы все околоядерные и периферийные экстралингвистические факторы, репрезентанты которых образуют когнитивно-дискурсивный спектр текста.

В связи с вышеизложенным актуальна мысль Н.Ф. Алефиренко, подчёркивающего тот факт, что «в недрах дискурса происходит когнитивно-синергетическая обработка событийной, социокультурной, коммуникативно-прагматической и языковой информации, и её трансмутация при погружении в особый виртуальный мир для семиотической репрезентации ментальной структуры одного из возможных миров» [5,

399], миров, которые создаются, в том числе, и посредством литературно-художественной деятельности писателей, публицистической деятельности журналистов, исследовательской деятельности учёных и т.п., поскольку, по мнению Г.Р. Гаспаряна и В.Е. Чернявской, «человеческое знание – это знание текстуальное, т.е. представленное в текстах, фиксируемое текстами, и, главное, порождаемое в текстах» [6, 44]

Художественный текст рассматривается нами как синергия многовекторных аспектов бытия народа, реализованная в индивидуально-авторском преломлении писателя, представляет собой комплексное, целостное когнитивно-дискурсивное образование линейного характера, все компоненты которого в совокупности репрезентируют коммуникативную интенцию писателя в виде единой иерархически организованной ядерно-периферийной структуры, объединённой художественными когнитивными скрепами.

Под художественными когнитивными скрепами понимаются ментальные узлы, «соединяющие различные компоненты концептосферы художественного текста в единое целое, благодаря чему текст как исследовательский конструкт представляет собой целостную комплексную архитектуру, а не бессистемную совокупность разноформатных, несвязанных элементов и образов в пределах реализуемой текстом тематики» [7, 28].

Исследование художественного текста представляет собой сочетание как классических, так и инновационных методик. Так, например, по мнению Н.В. Александрович, «концептуальный анализ художественного текста как интегративный метод предполагает одновременное использование инструментария разных филологических и гуманитарных дисциплин – лингвистики, литературоведения, культурологии, психологии и др.» [8], тогда как когнитивно-герменевтический анализ, применяемый нами, предполагает комплексную интерпретацию репрезентантов когнитивных образов, вербализованных в художественном тексте, поскольку «смысл текстового целого – интенция текста – дают возможность вывода читательских смыслов, в том числе и тех, которые не были предусмотрены автором, в пределах, накладываемых целостностью текста и его историческим контекстом» [9, 44]

Исторический контекст создания художественного текста, его первичной интерпретации вне сомнения отличается от последующих интерпретаций. Так, например, в год семидесятилетия Победы Советского Союза над фашистской Германией исследование художественных произведений, написанных на военную тематику, актуально и привносит именно исторический контекст в актуализацию художественных образов, созданных десятилетия тому назад, поскольку именно исторический контекст интерпретации обу-

словливает тот факт, что «базирующееся на распространении в человеческой практике и ориентированное на воспринимающее сознание порождение текстов делает тексты социокультурно значимым средством приращения знания» [10, 44].

Рассмотрим несколько военных художественных образов, выявленных нами в романе известного советского писателя А.С. Иванова «Вечный зов», который впервые был опубликован в 1971 году (первая книга романа), в 1976 году (вторая книга романа).

Иследуем следующий пример из текста романа: *Действительно, почти два месяца танковая дивизия недвижимо стояла на берегу красивой речки Сейм, неподалеку от небольшого городка Льгова, освобожденного в начале марта. По всему фронту в конце апреля наступило неожиданное затишье, не было ни налетов артиллерии, ни самолетного гула в воздухе. Странно было, что в самом начале мая по кустам и роцам, обломанным колесами танков, пушек и автомашин, искромсанным снарядами и пулями, в зарослях, из которых не выветрился еще запах*

гари, бензина и пороха, защелкали, затрещали соловьи. «Это ж знаменитые курские соловьи!» – сказал тогда Семен удивленно дяде Ивану, а тот, послушав переливчатый звон, кивнул головой и только проговорил: «Ну, наши, сибирские-то, не хуже» [11].

Проведенный когнитивно-герменевтический анализ материала выявил тот факт, что в данном контексте представлены репрезентанты номинативного поля дуального концепта «война↔затишье».

Под дуальным концептом в нашем исследовании понимается концепт, архитектоника которого представляет собой смысловую тематическую диаду, составные части которой актуальны, дополняя друг друга, и только в диаде формируют целостный концептуальный контекстуальный образ, тогда как, не будучи объединены контекстом, они входят в состав отдельных номинативных полей двух различных концептов. Представим выявленные номинанты дуального концепта в следующей таблице:

Таблица 1. – Номинанты дуального концепта «война↔затишье»

Дуальный концепт «война↔затишье»	
война	затишье
Танковая дивизия	
Льгов освобожденный	
всему фронту	
<i>налеты артиллерии</i>	<i>не было налетов артиллерии</i>
<i>самолетный гул в воздухе</i>	<i>не было самолетного гула в воздухе</i>
	<i>кусты и рощи, обломанные колесами танков, пушек и автомашин</i>
	<i>кусты и рощи, искромсанные снарядами и пулями</i>
	<i>в зарослях не выветрился еще запах гари, бензина и пороха</i>
	<i>в зарослях защелкали, затрещали соловьи</i>

В номинативном поле исследуемого дуального концепта «война↔затишье» выявлены также следующие номинанты:

(1) четыре хронемы: *почти два месяца, в начале марта, в конце апреля, в самом начале мая;*

(2) проксемы: локализация в пространстве: *(дивизия) на берегу красивой речки Сейм; неподалеку от небольшого городка, в зарослях; по кустам и роцам;* горизонтальная пространственная ось: *по всему фронту;*

(3) топонимы: а) гидроним *речка Сейм*, б) ойконим *Льгов*.

Выявлена также когнитивная скрепа как синергия топонима и зоонима: (1) *курские соловьи*, (2) *(соловьи) сибирские-то не хуже*.

Установление перечисленных репрезентантов является этапом когнитивно-герменевтического анализа, предваряющего когнитивное моделирование архитектоники концепта, в данном случае, дуального концепта. Примечательно, что в зарубежной лингвистике моделирование данных, «полученных в ходе исследования контекста, получило название фреймворка и включает в

себя выделение основных компонентов, определение связей между ними, организация их в структуру» [12]. Подчеркнем тот факт, что фреймворк – это «схема, объединяющая наблюдения и факты из отдельных исследований; подведение результатов в доступную, последовательную и полезную структуру» [13].

Рассмотрим иной дуальный концепт «небо↔земля», репрезентированный в следующем контексте:

Вечер был душный и тихий, высоко в небе густо стояли звезды, извечная молчаливая тоска лилась сверху. Семен, шагая рядом с притихшей как-то Ольгой <...> вдруг остро ощутил эту тоску. Под этими звездами, думал он, лежит сожженный поселок Лукашевка и много-много таких Лукашевок, лежит развороченная и обугленная земля, которой не дали по весне расцвести и не дадут осенью принять в себя семена. Потому и так печально над ней молчаливое звездное небо, вобравшее ныне в себя дымы неисчислимых пожаров, тяжкие стоны изувеченной земли [14].

Представим выявленные номинанты дуального концепта в следующей таблице.

Таблица 2. – Номинанты дуального концепта «небо↔земля»

Дуальный концепт «небо↔земля»	
небо	земля
звезды	сожженный поселок Лукашевка
извечная молчаливая тоска	много-много таких Лукашевок
	развороченная и обугленная земля
	земля, которой не дали по весне расцвести
	не дадут осенью принять в себя семена
<i>печально над ней молчаливое звездное небо</i>	
<i>небо, вобравшее ныне в себя дымы неисчислимых пожарниц</i>	
<i>небо, вобравшее ныне в себя тяжкие стоны изувеченной земли</i>	

Наряду с номинантами, репрезентирующими дуальную специфику концепта были выявлены также следующие номинанты: (1) хронема *вечер был душный и тихий*, (2) проксема: вертикальная пространственная ось: *высоко в небе; тоска лилась сверху; под этими звездами; над ней молчаливое звездное небо*; горизонтальная пространственная ось: *лежит сожженный поселок, лежит развороченная и обугленная земля*.

Проведённый когнитивно-сопоставительный анализ номинативных полей дуальных концептов «война↔затишье» и «небо↔земля» показал, что наряду с номинантами, репрезентирующими дуальную природу концепта, полноту модели обеспечивают хрономы и проксема.

Таким образом, исследование когнитивно-дискурсивного спектра текста, в том числе, художе-

ственного текста, предоставляет комплексную модель исследовательского конструкта, модель, которая рассматривается как текстовый фреймворк, в котором дуальный концепт, как один из типов художественного концепта, реализует различные качества текстовой структуры, в том числе, и антропоцентризм архитектоники художественного текста.

Изучение когнитивно-дискурсивного спектра романа А.С. Иванова «Вечный зов», а именно его дуальных концептов «война↔затишье» и «небо↔земля», актуальность исследования которых в историческом контексте обусловлена 70-летием Победы советского народа над фашизмом, позволило выявить специфику их номинативных полей, создающих единый художественный образ.

Литература

1. Лотман, Ю.М. Чему учатся люди (статьи и заметки) / Ю.М. Лотман. – М: Фудомино, 2010. – 416 с.
2. Гаспарян, Г.Р. Чернявская В.Е. Текст как дискурсивное событие / Г.Р. Гаспарян, В.Е. Чернявская // Вопр. когнит. лингвистики. – 2014. – № 4. – С. 44–51.
3. Шевченко, И.С. Дискурс как мыслекоммуникативное образование / И.С. Шевченко, Е.И. Морозова // Вісник Харків. нац. ун-ту. – 2003. – № 586. – С. 33–38.
4. Огнева, Е.А. Комплексная структура художественного концепта в кросскультурном поле перевода [Электронный ресурс] / Е.А. Огнева // Научный результат. – № 1 (1). – 2014. – С. 61–71. – Режим доступа: <http://www.belsu-research-result.ru/images/stories/Current/Linv.pdf>.
5. Алефиренко, Н.Ф. История лингвистических учений: учеб. пособие для студ., магистр. и асп. филол. спец. / Н.Ф. Алефиренко. – Белгород: ИД «Белгород» НИУ «БелГУ», 2013. – 404 с.
6. Гаспарян, Г.Р. Текст как дискурсивное событие / Г.Р. Гаспарян, В.Е. Чернявская // Вопр. когнит. лингвистики. – 2014. – № 4. – С. 44–51.
7. Огнева, Е.А. Архитектоника текстовой когнитивной сцены: проблемы моделирования и интерпретации: монография / Е.А. Огнева, Ю.А. Кузьминых. – М.: Эдитус, 2014. – 202 с.
8. Александрович, Н.В. Концептосфера художественного произведения и средства ее объективации в переводе. На материале романа Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» и его переводов на русский язык / Н.В. Александрович. – М.: Флинта, 2009. – 184 с.
9. Гаспарян, Г.Р. Чернявская В.Е. Текст как дискурсивное событие / Г.Р. Гаспарян, В.Е. Чернявская // Вопр. когнит. лингвистики. – 2014. – № 4. – С. 44–51.
10. Там же.
11. Иванов, А.С. Вечный зов: роман в 2-х книгах / А.С. Иванов. – М.: АСТ, Астрель, 2012. – 1 кн. – 608 с. – 2 кн. – 800 с.
12. Coburn, S.E., Turner, E.O. Research on Data Use: A Framework and Analysis / S.E. Coburn, E.O. Turner // Measurement: Interdisciplinary Research and Perspectives. – 2011. – № 9. – Pp.173–206.
13. Evans, V.C. Use of Theoretical Framework as a Paradigmatic Guide for Mixed Methods Studies: A Methodological Necessity? / V.C. Evans, D.W. Coon, E. Ume // Journal of Mixed Methods Research. – 2011. – № 5 (4). – Pp. 276–292.
14. Иванов, А.С. Вечный зов: роман в 2-х книгах / А.С. Иванов. – М.: АСТ, Астрель, 2012. – 1 кн. – 608 с. – 2 кн. – 800 с.

ТРАДИЦИИ М. ЛЕРМОНТОВА В ПОЭЗИИ РАННЕГО В. МАЯКОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА XX в.

М.М. Полехина
(Одинцово, Россия)

В статье рассматривается влияние поэтического опыта М. Лермонтова на раннее творчество В. Маяковского. Экзистенциальные мотивы лермонтовской поэзии, концепция сильной, мятежной, свободолюбивой личности поэта с ее романтическими идеалами определили вектор нравственно-эстетических поисков лирического героя Маяковского, его ценностные ориентиры, направленные на преобразование мира.

Личность и творчество выдающегося русского поэта М.Ю. Лермонтова во многом определили философско-эстетические поиски и романтический пафос русской литературы начала XX века. О значении Лермонтова для последующего развития поэзии писал еще Д. Мережковский, отмечая мятежный дух, демоническое начало в его произведениях, его “несмирность” и “несмиренность”, ставшие на долгие годы содержанием русской литературы, ее “вечной злобой дня”, ее не только настоящим, но и будущем.

Через всю жизнь пронес свое раннее впечатление от чтения Лермонтова Борис Пастернак, выразив его с разной степенью осознанности в своих произведениях, на разных этапах художественного осмысления мира и человека. В письме Ю.-М. Кейдену от 22 августа 1958 года Пастернак писал: «Я посвятил «Сестру мою жизнь» не памяти Лермонтова, но самому поэту, точно он еще жил среди нас – его духу, всё ещё действенному в нашей литературе. Вы спрашиваете, чем он был для меня летом 1917 года? Олицетворением творческой смелости и открытий, началом свободного поэтического утверждения повседневности...» [1, 380]. Очень важным моментом в этом признании является утверждение Пастернака о непосредственном физическом присутствии Лермонтова-личности в его жизни и судьбе, в творимом поэтом мире. В письме к Д.Е. Максимову Борис Пастернак признавался: «... я долго, всю жизнь льстил себя надеждой раскрыть в статье, прозе это таинственное могущество Лермонтовской сущности, эту драму свежести, что ли, и ее секрет и загадку» [1, 270]. На какой-то момент появилась иллюзия запечатленности тайны бытия, самого духа поэта в романе Пастернака «Доктор Живаго», но это была лишь иллюзия. Говоря о влиянии Лермонтова на русскую культуру, Пастернак прибегает к метафорическим образам неразгаданной загадки, которая «повисла в воздухе ожидающим исполнения сигналом» [2, 626]: «Память о нем, по сравнению с Пушкиным, была предельно отягощена и затруднена тем требовательным и ускользающе-неуловимым, чего в нем так много, почти как в настоящем живом горе или в сырой природе. И только к концу столетия некоторые мысли у Владимира Соловьева, кое-что у символистов, а главное работы Врубеля были первым эхом, первым отражением лермонтовского звука на полустолетнем расстоянии, так трудно подхватить и продолжить лермонтовскую исключительность, так немислимо отвечать на его сигнал общими местами» [2, 626].

«Узами внутреннего родства», как утверждает авторами лермонтовского энциклопедического издания [3], связана с поэтом Марина Цветаева. Ей были необычайно близки судьбы лермонтовских героев, их жажда жизни, максимализм, свободолобие и бескомпромиссность. Само представление Цветаевой о Поэте как сверхчеловеке, по своему всемогущему равному Богу, Твор-

цу, исповедующему высшие истины, вне добра и зла, складывалось не без влияния лермонтовской поэзии, ее романтических идеалов. Герои цветаевских произведений подобно лермонтовским героям преодолевают границы жизни и смерти, игнорируя рамки реального пространства и времени: «Я меж людей беспечный странник./ Для мира и небес чужой...» [4, 267], – сокрушается герой Лермонтова. «Нет ни жизни, нет ни смерти, третья./ Новое...» [5, 134], – признается героиня цветаевского стихотворения «Новогоднее».

Большие возможности для исследователей литературы представляет линия лермонтовского влияния на раннее творчество В. Маяковского, не следующего литературным традициям, а по его же признанию, разрушающего эти традиции. И тем не менее воздействие Лермонтова-лирика на раннее творчество Маяковского обнаруживается как на уровне мироощущения, исповедания эстетических принципов и идеалов, так и на уровне поэтики художественных образов, мотивов и антиномий. В трагическом мироощущении В. Маяковского, связанном с глубоким чувством одиночества, непонятностью и отчужденностью, видится близость лермонтовским поискам идеала. «Как страшно жизни сей оковы/ нам в одиночестве влачить» [4, 158], – пишет Лермонтов. – «Я одинок, как последний глаз/ у идущего к слепым человека!» [7, 49], – провозглашает герой Маяковского. Начиная с цикла «Я», обозначаются контуры проблемы Человека и Мироздания – главной в гуманистической концепции поэта. Душа героя Маяковского отражает состояние больного мира, раздираемого противоречиями. Однако, если лермонтовский герой остается «странником», чужим и непринятым: «Но нередко средь веселья/ Дух мой страждет и грустит» [4, 121], «Я меж людей беспечный странник, / Для мира и небес чужой» [4, 267], «Не знал он друга меж людей./ Везде один, природы сын» [4, 123], «Но я теперь как нищий сир./ Брожу один, как отчужденный!» [4, 129], герой Маяковского чувствует сопричастность всему происходящему и ответственность за него. Взаимосвязь человека и мира в его произведениях прослеживается через эмоционально-художественное самосознание поэта, идеал гармонической личности воплощается в образ героя, отличающегося физическим и нравственным совершенством, напряженной жизнью сердца, способностью сопереживать чужую боль, готовностью к самопожертвованию во имя счастья всех живущих на земле.

Позднее неприятие мира получит у Маяковского более глубокое и конкретное обоснование, негодование вызывает не город вообще, не отдельные личности, а мир «сытых», «жирных», «людей в панаме». Поэт – «рубый гунн», «бесценных слов транжир и мот» противостоит толпе – «стоглавой воиш» («Нате!»); он не приемлет общество «довольных и грязных», взгромоздившихся на «бабочку поэтиного сердца». Возникает страстное желание, с одной стороны, активно вмешаться

в жизнь толпы, а с другой, в связи с полным отчуждением и непонятностью, найти иные способы противодействия всеобщему хаосу – рождаются мотивы «сумасшедшего», «рыжего», маски «вселенского скomorоха» («Ничего не понимают», «А все-таки»). «О, как мне хочется смутить веселость их, / и бросить им в глаза железный стих, / облиты горечью и злостью» [4, 72], – бросает вызов обществу лермонтовский герой. «...и вот / я захохочу и радостно плюну, плюну в лицо вам / я – бесценных слов транжир и мот» [7, 56], – вторит ему герой Маяковского. И он не просто противопоставляет себя обществу праздных и самовлюбленных, но и находит в нем место пророка, глашатая всех правд, взвалив на себя эту миссию из чувства протеста, жалости и сострадания.

Ориентация лирического героя Маяковского на место Творца, атрибутирование ему божественных функций возводит сюжет произведений к мистерии, представляющей в драматических сценах Священную историю, историю Христа. Наиболее адекватное выражение концепция Поэта-Творца, Пророка в раннем творчестве Маяковского получила в трагедии, а также в его дореволюционных поэмах. Традиции карнавального праздника позволяли поэту с легкостью осуществлять всевозможные подмены. Священное действие в трагедии «Владимир Маяковский» осуществляется на городской площади, сцены религиозные перемежались с интермедией, сцены мистические – с реалистическими, открыто-богохульскими. «Вещный мир» и его персонафикация являлись фоном, на котором развивались события, «расчеловечиванием человека» обнаруживает себя трагизм происходящего, что проявляется в необычности персонажей – Человека без глаза и ноги, Человека без уха, Человека без головы и, самое страшное, Человека без души, без сердца.

Так же как и лермонтовский герой, срывающий маски, разоблачающий злобное, жестокое и бездуховное, упрекающий Божество за допущение Зла на земле, лирический герой Маяковского обращается к небу, как к сакральному объекту, чувствуя себя богооставленным: предвестием апокалипсиса звучат городские трубы, вещая о трагическом состоянии мира. О неблагополучии человека в мире мнимых ценностей говорит и лермонтовский герой: однако его внутренний мир лишен целостности, он сам – средоточие демонических сил и коварства, границы добра и зла для него размыты, сознание расщеплено, свет и тьма в его душе сосуществуют в вечном противоборстве.

Суперактивный герой Маяковского ищет выхода из замкнутой структуры ограниченного пространства и условностей человеческих отношений. Его сердце вмещает целый мир с болями и чаяниями, с «калеками и калекшами», «слезами и слезищами». Ощущение себя частью «множества» безпредельного мира – вот главное, что отличает творчество Маяковского уже к 1913 году. В этом особенность его лирического героя, отличие его от традиционного романтического героя, где «я» индивидуально совершенно. Человек Маяковского представляется центром мироздания, активной силой, готовой к деятельной борьбе за всеобщее счастье, к великим жертвам во имя людей.

Внутренняя напряженность героя Маяковского безусловно близка лирическому герою лермонтовской лирики. Но если лермонтовский герой до конца последователен: от признания бессмысленности жизни и ничтожности людей он приходит к мысли о смерти, а затем и

напряженному ожиданию ее: «Я счастлив! – тайный лед течет в моей крови./ Жестокая болезнь мне /смертью угрожает!/ Дай бог, чтоб так случилось!» [4, 276], то герой раннего Маяковского не приемлет смерть – «Убьете, / похороните - / вырость!» [7, 105]. И если чувство одиночества у лермонтовского героя приводит к внутренней опустошенности: «И тьмой и холодом объята / Душа усталая моя» [4, 53], «ужасно стариком быть без седин» [4, 306], «И жизнь, как по-смотришь с холодным вниманьем вокруг, - / Такая пустая и глупая шутка» [4, 72], то герой В. Маяковского – натура необычайно щедрая, деятельная, его энергия направлена на сострадание всем страждущим: «Грядущие люди! / Кто вы? / Вот – я, / весь / боль и ушиб. / Вам завещаю я сад фруктовый / моей великой души» [7, 106]. Если для героя лермонтовских произведений любовь – это средство самовыражения, очень часто подтверждение эгоцентрических амбиций, «больной души тяжелый бред», то для Маяковского любовь – это возможность другой реальности, ценностный ориентир, призма, сквозь которую оценивается человек и мир.

Видение мира через любовь представлено в поэме «Облако в штанах», программном произведении поэта, где эмоциональной доминантой, определяющей своеобразие стиля поэмы, становится грандиозность гуманистической мысли и чувства, сочетающиеся с трагикомической тональностью, автоиронией, позволяющих поэту выявить глубочайшее противоречие между возвышенным сознанием художника и его истинным положением в обществе. По-новому проявляется в лирическом герое тип авторского сознания – «сумасшедшего», «рыжего», заявленного в первых произведениях поэта, здесь он получает качественно новую характеристику: ценность личности определяется способностью видеть дальше своего времени, открывать новые перспективы жизни: «Я, / обсмеянный у сегодняшнего племени, / как длинный / скабресный анекдот, / вижу идущего через горы времени, / которого не видит никто» [7, 185]. Обращаясь к центральному моменту христианского богослужения поэт актуализирует фольклорные образы, опираясь на средневековый литургический трансформ – обряд причастия. Евангельские мотивы в едином контексте с физиологическими актами несут в себе идею благословенности творящего начала. Архаический мотив «умирающего времени» переводится Маяковским в плоскость христианского понимания рождения, как обновления, путем приобщения к новой вере. Глубоко интимная ситуация – неразделенная любовь – обретает масштабы противостояния человека и мира. Основным пафосом поэмы становится пафос утверждения: утверждение новой личности – «чище венецианского лазорья, / морями и солнцем омытого сразу!», новой любви – «миллионы огромных чистых любовей», новых отношений между людьми. Любовь становится позицией лирического героя, наделяет его подлинной мудростью, дает необычайную остроту зрения. Доминирующим становится образ сердца, в контексте сравнительно небольшой поэмы он равнозначен «душе» поэта и упоминается одиннадцать раз. Сердце – горящее, чуткое, отданное «временам на разрыв», – это то, что отличает героя Маяковского от романтических героев Лермонтова. Творческая мощь ницшеанского человека, его воля к свободе и власти, способность к активному действию окажутся особенно близки Маяковскому в этот период [8, 275].

Десакрализация мира горного, совмещение мифологически-теологического и историко-бытового планов в пространстве одного художественного текста представляют «парадоксальное единство» высокого и низкого в поэмах Маяковского. Герой бросает вызов небу и самому Богу: «Эй, вы!// Небо!// Снимите шляпу!// Я иду!» [7, 196], однако замкнутость композиции подчеркивает неразрешимость конфликта – «Вселенная спит,/ положив на лопу/ с клещами звезд огромное ухо» [7, 196]. И если в произведениях Лермонтова участь человека – это путь испытаний и прозрений, и истину обретает смиренный и всепрощающий, то для героя Маяковского путь смирения представляется невозможным. В финалах дореволюционных поэм появляется мотив деяния во имя любви (позднее он станет традиционным), мотив высочайшего вдохновения. Осуществленная любовь является условием творчества, и «только вдохновенное творчество дает силу любить», – утверждает поэт.

Образ Демона в поэме Маяковского «Человек», появившийся в момент наивысшего напряжения развития конфликта, в отличие от лермонтовской стилистики интерпретации образа, иронически снижен, однако тема мятежа, связанная с демоническим началом, мотив «полета» человека в иные, запредельные сферы в целом носят трагический характер. Устремления и порывы к счастью героя Маяковского оказываются бесплодными, человек бессилен перед неизменным во времени, инертным и неподвижным миром социальных связей и отношений. Неразрешимое противоречие между духовной свободой, неотделимой от сущности человека и фактической зависимостью его от реальной действительности обусловили создание специфической мифологизации художественного строя его поэм. И опять мы должны констатировать близость художественного сознания Маяковского мирозерцанию предшественника. Лирический герой Лермонтова, склонный неистово бороться со злом в личине красоты и совершенства, срывая маски, разоблачая злобное, жестокое и бездуховное в реальной жизни и космическом бытии, упрекает высшие силы в разнуданности зла, отчаивается, страдает, изне-

могает в душевной усталости и жажде покоя и снова возрождается для продолжения борьбы [9, 147].

Поединок священного с порочным навсегда оставался источником душевных терзаний Лермонтова и его героя, и только в покаянии виделся ему выход из сложившейся ситуации, в примирении со звездным небом: «Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,/ И звезда с звездою говорит...// В небесах торжественно и чудно!// Спит земля в сиянье голубом...» [4, 109]. Во власти земного, преходящего нередко оказываются души героев Маяковского, подчиняясь страстям и искушениям. Но, сохраняя память о своем «небе», они никогда не теряли своей первоначальной сущности, всегда помнили о своих истоках. Итогом же их поисков, как и героев Лермонтова, оставались вечное небо над головой и нравственный закон в душе: «Ты посмотри какая в мире тишь/Ночь обложила небо звездной данью/ в такте вот часы встаешь и говоришь/ векам истории и мирозданию» [10, 287].

Неизбывная любовь к России питала творчество одного и другого поэта. Они верили в ее будущее, в ее возрождение – из крови и пепла – в ее процветание. Поэт в России больше, чем поэт, и родина для него всегда оставалась сакральной субстанцией. «Люблю отчизну я, но странною любовью!// Не победит ее рассудок мой./ Ни слава, купленная кровью, /Ни полный гордого доверия покой... » [4, 94], – признавался Лермонтов. «Я землю эту люблю... с которой мерз, голодал..., полуживую вынырчил... – ...с такою землею пойдешь на жизнь, на труд, на праздник и на смерть!» [11, 304–305], – писал Маяковский незадолго до своей гибели.

Подводя итоги сказанному, необходимо отметить высокое ценностное значение поэзии Лермонтова для последующего развития русской культуры начала XX века. Выведение творчества поэта из контекста своего времени в естественный и соприродный ему контекст предшествующей и последующей эпох дает возможность увидеть единое пространство русской литературы, пути развития творческой индивидуальности.

Литература

1. Пастернак, Борис. Полное собрание сочинений с приложениями: в 11 т. / Борис Пастернак. – М.: Слово/SLOVO, 2005. – Том IX. Письма 1935–1953. – 784 с.
2. Пастернак, Борис. Полное собрание сочинений с приложениями: в 11 т. / Борис Пастернак. – М.: Слово/SLOVO, 2005. – Том X. Письма 1954–1960. – 680 с.
3. Лермонтов М.Ю. Энциклопедический словарь / гл. ред. и сост. И.А. Киселева. – М.: Индрик, 2014. – 940 с.
4. Лермонтов, М.Ю. Сочинения в 4-х томах / М.Ю. Лермонтов; вступ. статья и комм. Г.П. Макогоненко. – М.: Правда, 1986. – 384 с.
5. Цветаева, Марина. Собрание сочинений: в 7 т. / Марина Цветаева. – М.: Эллис Лак, 1994. – Т. 3. Поэмы. Драматические произведения. – 815 с.
6. Цветаева, Марина. Собрание сочинений: в 7 т. / Марина Цветаева. – М.: Эллис Лак, 1994. – Т. 5. Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы. – 720 с.
7. Маяковский, В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. / В.В. Маяковский. – М.: ГИХЛ, 1955. – Т. 1. – 464 с.
8. Полехина, М.М. Художественные искания в русской поэзии первой трети XX века (М. Цветаева и В. Маяковский. Художественная космогония) / М.М. Полехина. – М.: Прометей, 2002. – 308 с.
9. Аношкина-Касаткина, В.Н. М.Ю. Лермонтов / В.Н. Аношкина-Касаткина // Аношкина-Касаткина, В.Н. Православные основы русской литературы XIX века / В.Н. Аношкина-Касаткина. – М.: Пашков дом, 2011. – 384 с.
10. Маяковский, В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. – М.: ГИХЛ, 1955. – Т. 10. – 384 с.
11. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. – М.: ГИХЛ, 1955. – Т. 8. – 384 с.

ТИПЫ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ (на материале произведений А. Пушкина)

Л.В. Прохоренко
(Мозырь, Беларусь)

В статье рассматриваются типы трансформаций метафор А. Пушкина в переводе на белорусский язык.

Быть талантливым человеком или прекрасным писателем своего народа – огромное счастье, но перешагнуть национальные границы, достичь общечеловеческого признания – очень редкое и исключительное явление. Художественный гений А. Пушкина вознесся на вершины мирового искусства. Ошибочным было бы мнение о неприкосновенности пушкинских текстов. Они распространялись, обсуждались, вызвали горячие споры.

Огромный интерес к произведениям русского поэта активно стимулировал деятельность по переводу многих известных мастеров слова, в том числе и классиков белорусской поэзии: Я. Купалы, Г. Бородулина, А. Кулешова, М. Танка и др. Известно, что переводческая деятельность связана с поиском наиболее эквивалентных средств передачи образных, стилистических систем как языка оригинала, так и языка перевода.

В результате сравнительного исследования образно-метафорических средств А. Пушкина были выделены три типа переводческих трансформаций. К первому относятся примеры с высокой степенью адекватности, где метафоры А. Пушкина переводятся эквивалентными белорусскими словами с тем самым метафорическим смыслом. Такая соотносительность обуславливает близкую направленность образных ассоциаций. Сюда же относятся примеры, в которых наблюдается употребление новообразований по русским моделям.

Ко второму типу относятся примеры неэквивалентных переводов, когда степень расхождения с оригиналом оказывается более значительной, но в большей части отмеченных примеров основные направления метафоризации сохраняются. Основную роль при выборе таких соответствий играет традиционный характер данного направления метафоризации и устойчивое употребление таких слов в роли метафор как в русской, так и в белорусской поэзии.

К третьему типу были отнесены примеры, где метафорические средства заменяются неметафорическими, образность приведенных фрагментов меняется.

Кроме примеров трансформации метафор, которые составляют абсолютное большинство, встречаются случаи, когда на месте необразных средств употребляются образные.

В переводе на белорусский язык ряд метафор, использованных А. Пушкиным, передаются довольно точно, сохраняя исходную образность и семантику метафорических конструкций. Это объясняется многими факторами, среди которых важно отметить мастерство переводчика, стремление сохранить ритм и рифму, полный объем исходной информации, которую подает автор произведения.

Одним из важнейших условий адекватной передачи метафор в поэтическом тексте перевода является совпадение русских и белорусских лексем:

*Мчатся бесы рой за роем
В беспередельной вышине ... [1, 168].*

*Чэрці ўюцца ў небе нізкім,
Рой за роем шпарка мкне [2, 88]. (Ф. Жичка)*
Тогда я демонов увидел черный рой,

*бесы тешились проклятою игрой [1, 220].
Тады я дэманаў убачыў чорны рой,
І д'яблы цешыліся выклятай гульнёй [2,
102].*

(Г. Бородулин)

*Тогда других чертей нетерпеливый рой [1, 221].
Тады чарцей інакшых нецярплівы рой [2, 103].*

(Г. Бородулин)

Сюда же относятся примеры: *незримый рой гостей [1, 248] – гасцей нябачны рой [2, 107] (А. Кулешов); арапов черный рой [3, 33] – арапаў чорны рой [4, 44] (А. Александрович); гуляют легкими ряями [3, 132] – гуляюць лёгкімі раямі [5, 87] (М. Федорович); прелестниц ... рой [3, 133] – чароўніц... рой [5, 88] (Н. Федорович); роем черной саранчи [3, 216] – роем чорнай саранчы [2, 318] (Я. Колод).*

Одинаковое или подобное звучание межъязыковых лексических единиц является одним из языковых ресурсов, которые позволяют адекватно передать содержание и образность русскоязычного оригинала при переводе на белорусский язык.

В некоторых случаях эквивалентность перевода становится менее точной. Это наблюдается тогда, когда синонимические корреляции между близкими по семантике и фонетическому составу русскими и белорусскими словами нарушаются. Так, вместо слова **луна** в переводе употребляется слово **месяц**:

*Настанет ночь; луна обходит
Дозором дальний свод небес [6, 54]
Надыдзе ноч; па-над зямлёю
Зноў месяц пачынае шлях [2, 165].*

Как поэтические символы, слова луна и месяц имеют некоторые отличия, что обуславливает и несоответствие в переводе.

В переводе романа «Евгений Онегин» встречается немало примеров второго типа, где из-за той или иной замены компонентов метафорических выражений в переводах происходят более или менее значительные расхождения образного содержания, по существу, в языке перевода употребляются другие образы, часто относящиеся к той же тематической группе:

*Рассвет печальной жизни бурной [6, 111].
Маркотны свет души віхурнай [2, 216].
Забвеньє жыцця в бурях света [6, 163].
І забыццё ў віхурах света [2, 265].*

Слова **буря**, **віхура** принадлежат к одному семантическому полю. Белорусский автор подошёл к переводу творчески, он смог сохранить авторскую позицию А. Пушкина, его стиль, настроение.

При переводе следующих строк из романа «Евгений Онегин» А. Кулешов заменил слово **луна** словом **зорка**:

*Как величаяя луна,
Средь жен и дев блестит одна [6, 140].
Як зорка яркая, адна
Сярод красунь здалёк відна [2, 244].*

По мнению В. Рагойши, этот переводческий вариант оправдан. «В данном случае необходимо было сохранить не понятийную сущность лексической единицы, а

её художественную функцию. Конечно, важно, что А. Пушкин сравнил всех московских красавиц со звёздами, а одну, лучше всех, – с луной. Но более важен характер сравнения, который позволяет поэту выделить, подчеркнуть красоту той единственной, которая «как величавая луна, среди жен и дев блестит одна» [7, 86]. Поэтому словосочетание **величавая луна** заменено **зоркой яркай**.

Встречаются примеры, где метафорические слова употребляются с другой стилистической характеристикой. При этом грамматическое соответствие часто не сохраняется:

Летают пламенные взоры [6, 19].

Гарачы позірк захаплення[2: 132].

В нем пыл души бы охладел [6, 117].

Агонь души б юнацкай згас [2, 222].

А. Кулешов смог передать общую направленность эмоций, которые выражены в тексте, хотя и употребляет прилагательное **гарачы** вместо **пламенные**. Глагол **згас** ярче показывает на исчезновение великого чувства. Переводчик смог адекватно передать смысловое и образное содержание первоисточника, хотя и произошла замена компонентов метафорического содержания.

Были зафиксированы случаи метафорического употребления однокоренных слов, которые принадлежат разным частям речи:

Морозной пылью серебрится

Его брововый воротник [6, 13].

...і срэбрам ззяе

Снег на бабровым каўняры [2, 127].

И серебрятся средь полей [6: 81].

Палі ў іскрыстым серабры [2, 189].

При этом происходят и несоответствия в синтаксической структуре. Так, в последнем из примеров предикативное сочетание заменено атрибутивным.

Примеров перестроения либо замены метафорических средств, которые приводят к значительной замене образности, немного. Это объясняется, прежде всего, отсутствием больших расхождений (фонетических, морфемных, морфологических) между русскими словами и белорусскими эквивалентами. Среди них можно отметить перенесение метафоричности на другое слово контекста:

В глазах родителей, она

Цвела, как ландыш потаенный [6, 39].

Яе красы дзявочай дні

Цвілі, як ландыш таямнічы [2, 151].

Слово **цвела** сохраняет свою метафоричность, но речь уже идет не про Ольгу, а про её прошедшие дни, что, в основном, не меняет образный смысл метафоры.

Известны случаи замены метафорического элемента оригинального текста гипонимом:

Того змия воспоминаний,

Того раскаянье грызёт [6:

24]. *Таму гадзюка ўспамінаў*

Нідзе спакою не дае [2, 138].

Такой образ переводчика полностью оправдан, так как слово **гадзюка** создаёт яркое представление о ядовитости змей и даёт основания рассматривать её как символ всех связанных со змеёй отрицательных человеческих качеств и чувств.

В переводах метафор А. Пушкина встречаются случаи замены образных выражений необычными, которые были отнесены к третьему типу соответствий. Такого рода явления сами по себе нельзя рассматривать как недостаток, потому что, как справедливо отметил В. Белинский, «ка-

ждый язык имеет свои, что принадлежат только ему одному, средства, особенности и свойства до такой степени, что для того, чтобы передать какой-нибудь образ либо фразу, в переводе местами их необходимо совсем изменить. Соответствующий образ точно также как и соответствующая фраза, находится не всегда в очевидном соответствии слов: необходимо, чтобы внутренняя жизнь переводного отображения соответствовала внутренней жизни оригинального...» [8, 160]:

Увижу ль вас? И слёз ручей

У Тани льётся из очей [6,

133]. *Нас разлучае горкі лёс!*

І не стрымала Таня слёз [2, 237].

Метафора **ручей** показывает на огромное количество слёз, чего нет в переводе, также наблюдается стилистическое несоответствие, связанное с лексемой **очи**.

Необычными средствами заменяется метафора **поток мненья** при переводе следующих строк:

Но мненья светского поток...

А милый пол, как пух, легок [6, 74].

Калі б не ўражлівасць жанчыны...

Яны – як лёгкай рой пушыны [2,

182].

В оригинале метафора **мненья поток** обозначает стремительные изменения в окружающей среде, на которых нельзя концентрировать своё внимание. В переводе всё это исчезает и речь уже идёт только о впечатлительных женщинах, которые, по мнению многих мужчин, очень часто меняют свои мнения. И это подчеркивается образным сравнением, а в белорусском варианте – и метафорическим словосочетанием с опорным словом **рой**, которое показывает на множество мыслей, возникающих потому, что представительницы слабого пола очень впечатлительны.

Метафора **уголь золотой** показывает на остатки неполного сгорания древесины оранжевого цвета. Её отсутствие не компенсируется контекстом.

Были отмечены и примеры, когда неметафорические словосочетания в переводах превращаются в метафорические:

Рассеял прежние мечты [9, 238].

Развеяў мар даўнейшых рой [2, 43]. (М. Лужанин)

Мечты поэта [1, 188].

Рой мрой поэта [2, 95]. (Г. Бородулин)

И легковёрные мечты... [1, 315].

І мрояў лежкаверных рой [2, 113]. (Ф. Жичка)

Тревогу смутных дум устроить... [3, 183].

Тривогу, смутных думак рой [2, 288]. (Я. Колос)

Смуцён жэстакімі мечтамі [3, 194].

Тривожаць мары чорным роем [2, 298]. (Я. Колос)

Нет, никогда порыв страстей

Ніколі, не, пачуццяў рой

Так не терзал души моей [5, 20].

Так не паліў душы маёй [2, 134]. (А. Кулешов)

Это происходит тогда, когда семантическое сравнение выражений создаёт условия для употребления метафор.

Таким образом, перевод метафор А. Пушкина даёт основание утверждать, что в белорусских переводах присутствуют разные типы несоответствий, которые обусловлены как языковыми факторами, так и факторами текстового характера, это обуславливает необходимость сохранения в переводе единого ритма и особенностей рифмовки, что приводит к значительному лексическому и грамматическому перестроению метафор.

Литература

1. Пушкин, А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / А.С. Пушкин. – Л.: Наука, 1977. – Т. 3: Стихотворения 1827–1836. – 480 с.
2. Пушкин, А.С. Выбранные творы / А.С. Пушкин. – Минск: Маст. літ., 1999. – 430 с.
3. Пушкин, А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / А.С. Пушкин. – Л.: Наука, 1977. – Т. 4: Поэмы. Сказки. – 448 с.
4. Пушкин, А.С. Паэту; Вязень; Зімовая раніца: [вершы] / пер. Р. Барадуліна // Польша. – 1974. – № 6. – С. 102–103.
5. Пушкин, А.С. Бахчасарайскі фантаз: [паэма] / пер. М. Хведаровіча // Польша рэвалюцыі. – 1937. – № 2. – С. 86–98.
6. Пушкин, А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / А.С. Пушкин. – Л.: Наука, 1977. – Т. 5: Евгений Онегин. Драматические произведения. – 528 с.
7. Рагойша, В.П. Проблемы перевода с близкородственных языков: белорусско-русско-украинский поэтический взаимоперевод / В. П. Рагойша. – Минск: БГУ, 1980. – 184 с.
8. Белинский, В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. / В.Г. Белинский. – М.: Изд-во АН СССР, 1953. – Т. 5.
9. Пушкин, А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / А.С. Пушкин. – Л.: Наука, 1977. – Т. 2: Стихотворения 1820–1826. – 400 с.

УДК 821.161" 373.1:82-1

РУССКИЕ ПОЭТИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ, ОСНОВЫВАЮЩИЕСЯ НА ОЛИЦЕТВОРЕНИИ ГИДРОНИМОВ

О.И. Ревуцкий
(Мозырь, Беларусь)

Предметом исследования в данной работе являются русские поэтические тексты, строящиеся по модели «наименования водоемов (гидронимы) – наименования или обозначения человеческих существ».

Возрастание информативной сложности поэзии XX века обусловило усложнение используемых в поэтическое речи средств тропической образности. Это привело к повышенной концентрации тропов и совмещению тропов, в том числе тропических единиц разных типов, и к использованию тропов в роли текстоорганизующих и текстообразующих средств. Подобное обстоятельство явилось условием сближения науки о тропах и лингвистики текста и привело к появлению понятия текста–тропа [1].

Признаками, позволяющими относить поэтические тексты к текстам-тропам считаем такие как тропичность выражения их смыслового ядра, выделяемого путем «сжатия» его содержания, употребление элементов-тропов в сильных позициях, их повторяемость и др. К текстотипологическим признакам таких текстов относим и такие как жанровая разновидность, коммуникативная структура, схема смыслового развертывания [2, 206].

В качестве базового признака систематизации текстов-тропов в настоящей статье рассматриваем тропическую модель, которой соответствуют тропы, выполняющие функцию текстообразования.

Предметом исследования в данной работе являются тексты, строящиеся по модели «наименования водоемов (гидронимы) – наименования или обозначения человеческих существ». Такая модель выходит в более общую – предметы и абстрактные понятия – человеческие существа, которые соответствует тропу, традиционно именуемому олицетворением.

В современной филологии нередко определяется как антропоморфная метафора [3]

Из разных видов тропов, олицетворение, вероятно, являются самыми древними, поскольку они восходят к временам мифологическим, когда люди были склонны очеловечивать все окружающее: растения, небесные светила, горы, водоёмы и др.

Из группы гидронимов, в качестве опорных элементов антропоморфных метафор – море, река, река – слова океан, озеро, ручей, родник. Эта закономерность обнаруживается и на уровне метафор текстообразующего характера.

Направления персонификации разных водоемов т. е. придание им человеческих свойств и качеств, в большей части рассмотренных нами текстов существенно разли-

чаются. Это определяется рядом факторов: наличием связанных с разными видами водоемов устойчивых ассоциаций, разными ракурсами описания и рассмотрения водоёма в текстах и факторами индивидуально-стилистического порядка и др.

За основу персонификации гидронимов в поэтических текстах наиболее часто берется их способность влиять на духовную и эмоциональную сферу. В связи с этим прием олицетворения гидронимов часто осуществляется на основе метонимической ассоциации по формуле «водоём как источник человеческих чувств – водоём как человеческое существо, обладающее этими чувствами». Пример подобного осмысления находим уже в известном стихотворении А.С. Пушкина «К морю...»: *Твой образ был на нем означен, / Он духом создан был твоим. / Как ты могуч, глубок и мрачен. / Ты, никем не укротим.*

«Очеловечивание» моря в данном тексте стало основой сравнения с ним его певца, т. е. Д. Байрона. Изображение моря как носителя высоких духовных качеств обуславливает устойчивую ассоциацию море – лирически «Я» – субъект, близкий к реальному автору. В результате этого в подобных текстах часто присутствуют два образа, находящиеся между собой в отношениях контекст – партнерство. При этом оба контекст-партнера часто наделяются отношениями близкого родства, например, мать – ребенок. По такой модели строится большая группа метафоричных текстов с опорным элементом море.

Так, например, в тексте Я. Смелякова «Море под окном» море характеризуется как мать, а лирический Я – субъект как ее сын: *...Полуустало плечет море и у двери и под окном / Оно, меня, как мать ребенка, купает, словно бы в пеленках, / В своей купели голубой...*

На подобных ассоциациях строится и текст М. Матусовского «Черное море мое», в котором есть строки *море в далекие годы пело мне песни как мать, / Море меня научило грозные бури встречать.* В метафорическом образе *море-мать* одновременно воплощены черты воспитателя, который учит преодолевать жизненные невзгоды.

На образном представлении о море как родного человека основывается и текст Р. Казаковой «Прощание с морем»: *Отнимаю море от груди, обмякаю, как медуза, таю...*

Первый смысловой план приведенной метафоры связан с выходом из моря, т.е. прекращением контакта с ласковой морской водой, а вторичный смысл – это ассоциация с прекращением кормления материнским молоком. И это, в свою очередь, создает непрямо выраженное представление о море как о ребенке, а о лирическом героине, женщине – как о матери.

В приведенном выражении соотносится и фразеологизм *оторвать от сердца*, т.е. о тяжелом расставании с чем-то родным.

Показательно, что данный текст насыщен локальными тропами метонимического характера: *ты (море) моя расслабленность и собранность... слезы моего стихотворения; море – одиночество беспечальная, самому себе себя дарения.*

Имеются также метафоры соотносимые с лирическим субъектом, испытывающие духовное родство с морем... *Душа так глядит как будто бы летит чайкой с упоением парящей.*

Помимо текстов, в которых акцентируется интимное начало, встречаются и такие в которых преобладает философская направленность, т.е. утверждение единства природного и человеческого начал. Таков, например, текст Е. Винокурова «Море», в котором море выступает в роли носителя противоречивых чувств и качеств, получающих определенную оценку со стороны автора: *Я, море, полюбил тебя быть может, за то, что она не ощущаешь ты/ за то, что неизвестность тебя гложет, /но нет в тебе постыдной суеты.* Автор не осуждает море за горечь и соленый вкус его воды ибо признает мудрость всеобщих законов диалектики: *Я не дитя: не все, что горько, плохо, / Как и не все, что сладко, хорошо.*

В стихотворении говорится и о том, что влияние морской стихии выше жизненных невзгод: *Но не уйди мне от морского гула и от счастливой сини никуда.* В таком же ключе море описывается и в стихотворении М. Дудина «Море».

В отличие от персонификации моря в качестве реальной основы которого используется представление о морском прибое, волнах ветре и т.п. олицетворение рек имеет иную направленность и связывается с их течением, перемещением воды от истоков к устью. Такой признак обуславливает параллель: течение воды – ход времени. На базе этой ассоциации строится, например, текст Р. Рождественского «Реки идут к океану», в котором движение рек к океану является своеобразной моделью человеческой жизни от детства к юности, а затем – к старению.

Эмоциональная доминанта текстов с опорным элементом *море* связано с представлением о могучем и героическом, то олицетворению *рек* часто сопутствует мягкий лиризм. Это обуславливает и ввод в подобные тексты антропонимов с иной семантикой, применимой к рекам и малым речкам. Так нередко используются значения «*девочка*», «*девчонка*», «*женщина*». Таким образом, наименование по родству уступает место наименованиям по возрасту, что находится во взаимосвязи с осмыслением течением рек как временного процесса.

В текстах рассматриваемой серии обнаруживаются и другие направления персонификации гидронимов. Однако цель настоящей статьи состоит в том, чтобы очертить лишь те направления, которые представляются наиболее показательными.

Литература

1. Иванюк, Б.П. Стихотворение-троп как тип художественного целого (на материале произведений Ф.И. Тютчева): дис...канд. фил. наук / Б.П. Иванюк. – Донецк, 1988. – 186 с.
2. Ревуцкий, О.И. Тропеические аспекты, основанные на олицетворении наименований артефактов (на материале русской поэзии) / О.И. Ревуцкий. – Минск, 2014. – С. 206–209.
3. Старычонак, В.Д. Метафора ў беларускай мове на матэрыяле субстантыўатаў. – Минск: БДПУ. 2007. – 190 с.

УДК 821.161.1+1

Ю.П. КУЗНЕЦОВ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ ТВЕРСКИХ ПОЭТОВ

В.А. Редькин
(Тверь, Россия)

Многим тверским поэтам Ю. Кузнецов близок своей национально-патриотической направленностью, утверждением идей державности, неприятием сатанинских разрушительных сил, пониманием поэзии как проявления вселенского творческого начала. Но дело не только в мировоззрении, в общей идейной направленности творчества поэтов, но и в близости их художественных миров. Некоторые тверские поэты не принимают концепцию мира, человека и Бога, созданную Ю. Кузнецовым, тем не менее мощное влияние его образной системы сказывается и в их поэзии.

Глубина постижения законов бытия, путей духовного развития русского народа и кризисных явлений современности выдвигает Юрия Кузнецова в лидеры почвеннического направления русской поэзии конца XX – начала XXI века. Он выявляет различные возможности преломления социокультурных, политических и нравственных аспектов национальной жизни, и это говорит о масштабе личности поэта, доказывает её яркую индивидуальность. Русская идея Юрия Кузнецова, говоря словами И. Ильина, «выражает русское историческое своеобразие и в то же время –

русское историческое призвание» [4, 66]. Она воплощает то, в чем русский народ «прав перед лицом Божьим и самобытен среди всех других народов». Через живое созерцание мира и человека, природы и национальной истории Ю. Кузнецов указывает духовный путь русскому народу.

Тверским поэтам Владимиру Львову, Галине Киселевой, Валентину Штубову, Николаю Капитанову, Олегу Горлову, Валентину Преображенскому и многим другим Ю. Кузнецов близок своей национально-патриотической направленностью, утверждением идей

державности, неприятием сатанинских разрушительных сил, пониманием поэзии как проявления вселенского творческого начала. Мало кому из поэтов не только в России, но и во всем мире, во все времена удавалось использовать безграничные возможности поэзии. Ю. Кузнецов это понял уже в начале пути. «Поэзия, – по его словам, – не поддается определению. Она тайна... Человеческое слово – дар Божий. Народ творит устами поэтов, а главный поэт – это сам Бог. Он сотворил мир из ничего и вдохнул в него поэзию» [6, 101].

Поэзию Ю. Кузнецова в стилевом плане можно определить как романтическую. Но по большому счету к нему не подходит двоичная система воссоздающего и пересоздающего искусства, реализма и романтизма. Это ирреализм, ибо поэт своим практическим опытом проникает в сферы непознаваемого, но это и духовный реализм, ибо духовная реальность выступает у него явной, осязаемой, видимой ипостасью мира. Фактически к духовному реализму, воплощению православного мировидения пришли, как и Ю. Кузнецов, такие тверские поэты, как Константин Рябенский, Галина Брюквина, Сергей Герасимов, Георгий Степанченко, Анатолий Соловьев, Любовь Гордеева, Валентина Карпицкая и др.

Но дело не только в мировоззрении, в общей идейной направленности творчества поэтов, а в близости художественных миров. Свой путь в поэзии Ю. Кузнецов видит в движении от метафоры к символу и мифу. Вкладывая в метафору символический смысл, используя в метафоре традиционный миф и мифологизируя действительность, Ю. Кузнецов добивается ощущения живой метафоры. В мертвое тело он вкладывает душу. Критики находят у поэта широкое использование метаморфозы, когда поэт обращается к фантастическому сюжету, «чтобы показать его бытийность» [1, 42]. Его стих восходит к древним сакральным формам искусства. Именно в этом следует искать точки соприкосновения наиболее талантливых тверских поэтов с Юрием Кузнецовым, а подчас и его прямое влияние.

Имя Константина Рябенского стоит рядом с близкими ему по духу В. Соколовым, Ю. Кузнецовым, Н. Рубцовым, Н. Тряпкиным, С. Викуловым, Ст. Куняевым, О. Фокиной, А. Прасоловым, Б. Примеровым, А. Передревым и другими поэтами-почвенниками. К. Рябенский окончил Высшие литературные курсы Литературного института им. А.М. Горького. Особое значение для него имел семинар Ю. Кузнецова. Этот поэт, как известно, никем не восторгался, но доброе слово для Рябенского нашел. Рябенский вспоминал, что Кузнецов обычно обращался к нему со словами: «А что нам скажет сермяжная правда?» Кузнецов подарил ему двухтомник русских пословиц, считая, что его развитие должно быть направлено на дальнейшее постижение мудрости и точности народного слова.

Под влиянием Ю. Кузнецова Рябенский вырабатывает свой оригинальный взгляд на исторические события, подчас вразрез навязанному СМИ массовому сознанию, будь то Октябрьская революция и Гражданская война, роль Сталина в истории нашей страны или отношение к перестройке и понятию «свобода». Ю. Кузнецов увидел, что под выросшим из зерна свободы дубом

собирались свиные рыла. Катастрофичность результатов, благого, казалось бы, дела ощущает и Рябенский:

Миновало застойное время,
и всю забродили умы.
И свободы весомое семя
от Прибалтики до Колымы,
дав ростки, начало колоситься...
Только память народа – свежа!
И Россия подраненной птицей
заметалась, в просторах кружа [14, 116].

Ясно, что Родина для автора – абсолютная ценность, а вот к понятию свободы у него отношение не столь определенное, и если Россия не достигнет «высокого полета», «то семя свободы вырвут с корнем, как рвут сорняки». Предмет своей любви и почитания поэты именуют по-разному: «Родина», «матушка Россия» «Россия-мать», «Русская земля», «Великая Русь», «Отчизна», «Земля российская», «Русь святая», но суть одна. «Принимала ты все племена / И друзей и врагов обнимала. / Хоть меняли твои имена, / Ты текучей души не меняла», – пишет Кузнецов в стихотворении «К Родине» [7, 3]. К. Рябенский прямо заявлял: «Я без Родины не значу ровным счетом ничего» [16, 7].

Зрительный образ: самолет в небе «нитку упругую тянет» [15, 32] – несет в себе духовно-нравственный смысл: этой ниткою белой летчик «крепко привязан к земле», к ее ромашковому полю и калитке, открытой в деревенское детство. Образ связующей нити, по сути, превращается в его стихах в мифологему. Это присутствие в слове, в песне, в поступке. Таково воспоминание о бабушке за прялкой: «Голос милый, светлый, напевая, / так щемяще, старчески дрожит, / и такая теплая льняная / песенная ниточка бежит...» для того, чтобы сделать вывод: «И хранит от бед меня надежно чудотворный бабкин заговор» [14, 18]. Этот же символ разворачивается в стихотворении «Бумажный змей».

Есть сейчас в поэзии модное течение метаметафористов. Оригинальности они добиваются за счет того, что часто остается неясным, где реальная основа образа, а где троп, что с чем сравнивается. В результате возникает ощущение иллюзорности окружающего мира. Получается тонкая и занятая игра ума. К. Рябенский, как и Ю. Кузнецов, широко использует этот, возвращенный современным авангардизмом, художественный прием, но, как это ни удивительно, у него не только не появляется чувства призрачности реальной действительности, а напротив, она как бы удваивается, приобретая особую реальность духовной жизни:

В окружении березовом,
в беломраморном кольце
светлой родинкою озеро
у России на лице.
Затерялось светоносное
в незатейливой глуши,
отражая небо звездное
и качая камыши... [14, 5]

Столь распространенное олицетворение России выглядит здесь свежим и непосредственным, сопрягающим образ с конкретной земной красотой и небесной бесконечностью. Но поэту этого мало. Он выходит на иной художественный уровень благодаря возникновению иной цепочки ассоциаций, где точка отсчета – лю-

бимая женщина: «И, держась за куст смородины, / Я губами тронул гладь. / Утоляя жажду, / родинку / долго буду целовать» [14, 6]. В таком наплыве чувств действительно надо держаться за что-то реальное, природно-народное, вроде смородинового куста из былины об Илье Муромце – образа фольклорно-символического, иначе можно раствориться в состоянии любви полностью, до нирваны, до небытия. Так же многослоен в стихах Рябенского и образ женщины-природы.

О значении творчества Юрия Кузнецова и его личности для Рябенского говорят и стихи, непосредственно посвященные учителю:

Взгляд его сверлил, насквозь просвечивал
И пытался разглядеть значимое.
Посторонним – делать было нечего!
Божье слово до того ранимое.
Небушка бездонное сияние,
Речка лучезарная с осокою.
Может говорящее молчание
Пробудили мысли в нас высокие [16, 36].

Преклоняясь перед талантом Ю. Кузнецова, К. Рябенский называет его гением: «Талант – всегда дается Богом, / лишь бездарь служит сатане, / по столбовым летит дорогам, / известен всей своей стране. / А гений ждет и молча медлит – сойдет ли с неба благодать, / чтоб не туманить тусклой медью, / а чистым золотом сиять» («Тяжелая утрата») [17, 34].

Близка творческая манера Ю. Кузнецова и Георгию Степанченко. Как и Кузнецов, он добивается ощущения живой метафоры. В мертвое тело вкладывает душу. По словам С.Ю. Николаевой, «поэзия Г. Степанченко многогранна и с художественной, и с содержательной точки зрения, поэт обладает не просто эрудицией, позволяющей легко отыскивать в памяти разнообразные сюжеты и образы и варьировать их в соответствии с текущей действительностью, – он обладает панорамным мышлением, взглядом на жизнь «с высоты птичьего полета», с некой высшей точки зрения... Россию поэт сравнивает с Ярославной из «Слова о полку Игореве», а своих современников – с курыками, «ищущими чести и славы», но забывшими в какой-то трагический миг о своем Отечестве. В его стихах можно заметить некие художественные универсалии, присутствие которых подтверждает масштаб его таланта» [11, 89].

Поэт Николай Капитанов в своих лучших, наиболее глубоких по мысли стихах добивается масштабности и обобщения благодаря тому, что его произведения насыщаются живыми метафорами и олицетворениями, а иногда становятся развернутой метафорой. В этих стихотворениях ощущается влияние ассоциативно-метафорической поэзии Юрия Кузнецова:

Ночью услышал настойчивый стук –
Это дорога знакомая вдруг
в дверь постучалась и в сердце вошла.
В путь я решился. Была – не была!
Светлой водицы со льдом пригубил,
всех вспоминая, кого я любил.
Только со свистом шагнул за порог –
Ветер со свистом ударил в висок.
Лес покачнулся на дальнем холме.
Крепко дорогу держал я в уме.
И не споткнулся о камень родной...
Путь возвращенья я видел спиной [5, 102].

Посвящая свое стихотворение тому или иному автору, Любовь Гордеева как бы впитывает основные черты

его поэтики, мысленно проникает в его образную систему. Замечательно, например, строки стихотворения, посвященного Юрию Кузнецову: «Дремота сильнее меня, / В дремоте я тихо плыву / На краешек резвого дня, / Где пища найдется уму» [3, 14]. Поэтесса словом не обмолвилась о том, что Юрий Кузнецов утверждал своим творчеством русскую идею. Но для человека, хорошо знающего творчество Ю. Кузнецова, возникновение мотива дремоты весьма показательно. «Поэт в своем «Воззрении» писал о русской дремоте как черте национального характера и национального бытия» [12, 90]. В стихотворении «Посвящение» она воссоздает образ великого русского поэта – нашего современника: «Есть голос на все времена: / в нем чайная с мукой сплелись, / полна им и бездна и высь, / и даль его громом полна» [2, 151].

«Бездна», «высь», «даль» – ключевые слова в поэзии Кузнецова. Вот он русский национальный характер с его максимализмом и крайностями: «Но если идти, то до неба, / Но если сгорать, то дотла» [2, 151]. Исподволь образ поэта сравнивается с образом Георгия Победоносца. Собственно, и сама Л. Гордеева выходит на уровень воплощения мифологического сознания, что придает ее стихам масштабность, космизм, глобальность:

И снова полем земного мира
Люди, как тени, идут.
И снова звучит безголосая лира –
Душе и отрада, и труд!
Кто-то новый строит скворечник,
Кто-то и печь сложил,
Кому-то зажгли поминальные свечи,
А кто-то и вовсе не жил [3, 17].

Ряд тверских поэтов не устраивает концепция мира, человека и Бога в творчестве Юрия Кузнецова. К ним можно отнести А. Кулакову, А. Устьянцева, В. Токарева, В. Крусса и некоторых других. Тем не менее мощное влияние образной системы Ю. Кузнецова чувствуется и в их творчестве.

Таковы стихи-сны Анны Кулаковой: «Сон о кнопке», «Сон о пещерах», «Сон о руках», «Сон о следующем дне», которые позволяют ставить глубинные социально-нравственные проблемы современности, и прежде всего сохранения жизни нации, человечества, всей нашей планеты. Некоторые стихи Кулаковой приближаются к форме притчи: «Царевна-лягушка», «Муравьи под асфальтом», «Трава-череда», «Богатырь». Так, героиня в стихотворении «Царевна-лягушка» воплощает природные силы. Слишком рано Иван-дурак сжег ее шкурку, и она мстит за это человечеству, вызывая цунами, тайфуны, наводнения, сушь и недороды. Характерно в этом отношении стихотворение Ю. Кузнецова «Атомная сказка», вслед за которым А. Кулакова написала свое стихотворение. Кузнецов использовал тот же сказочный сюжет. Но сказка накладывается на современность с ее научным экспериментом: «Положил он лягушку в платок. / Вскрыл ей белое царское тело / И пустил электрический ток» [8, 62]. Возникает напряженный конфликт. Сказке, как символу духовно-богатства народа, угрожает опасность: бездуховное, утилитарное отношение к жизни, природе, искусству, национальному прошлому народа. Это стихотворение – предупреждение о бедствиях, которые поджидают человечество на путях НТР. Русского Ивана-дурака на

путях социального, научного, культурологического рационализма ждет крах. А каков итог поэтических размышлений Кулаковой? «Или рано шкурку мы спалили? / Иль душа лягушечья у нас?» [10, 38] – заканчивает она стихотворение. Выражение «лягушечья душа» явно употреблено в негативном, сниженном значении. Поэтесса оказывается с роли кузнецовского Иван-дурака, уничтожающего сказку, а в данном случае – природное начало в человеке.

А. Кулакова целый раздел своей последней книги посвятила пародиям. Но следует признать, что лёгким юмором она не обладает и остроумием не блещет. Тенденциозно и нравоучительно, против чего направлен пафос её творчества, выглядит, например, пародия «Возмездие» на стихотворение Ю. Кузнецова «Я пил из черепа отца...». Поэт никогда не стремился к эпатажу. Образ у него органичен и неотрывен от контекста: «Я пил из черепа отца / За правду на земле, / За сказку русского лица / И верный путь во мгле. / Вставали солнце и луна / И чокались со мной. / И повторял я имена, / Забытые землей» [9, 123]. «Какое там «предание, какая там верность гуманистическим традициям российского стиха, если в лирике Кузнецова ни в грош не ставятся даже обычная мораль, даже обычные нормы человеческого общежития» [17, 241], – содрогнулся критик при чтении стихов Кузнецова. К совести поэта взывает и Кулакова. Но конечно, все «морально-гигиенические» упреки в адрес Ю. Кузнецова не состоятельны. Это не «стихи ужасов» и не способ привлечь к себе внима-

ние. И суть не в том, что подобный образ встречался в пушкинском «Послании к Дельвигу». Дело в метафорическом мышлении автора. В образе заключена не только мысль о преемственности по отношению к делу отцов, но и трагичность этого пути. Стихотворение передает ощущение единства жизни и смерти, космической масштабности всего, что совершается на земле и в душе лирического героя. «Кошунственно не замечать или обличать выраженное поэтом сыновье почтение к отцу», – подводил итог дискуссии об этом стихотворении И. Рогощенков [13, 98]. Поэт конкретно и предметно утверждал, что жизнь есть любовь. В то же время он поддерживал мысль И. Ильина «о сопротивлении злу силою». [4, 275] В стихах Ю. Кузнецова заключена мощная критика рационалистического сознания и, в целом, современной цивилизации. Тверской поэтессе стоило бы вникнуть во все эти проблемы, прежде чем создавать свой поэтический опус.

В стихах Ю. Кузнецова ясно звучит тревога за судьбы планеты, за будущее России, за сохранность и жизнеспособность национальных идеалов, за чистоту и красоту народной нравственности и эстетики. Поэзия Ю. Кузнецова глубоко конфликтна. В мире идет непрекращающаяся борьба добра и зла, борьба сатанинских сил с Богом. Понятия Неба, Солнца, Звезды несут в себе смыслы, связанные с понятиями Добра, Любви, Справедливости, Бога. По этому пути идут и тверские поэты. Ну а по какую сторону баррикад каждый из них находится, судить читателю.

Литература

1. Анкудинов, К. Юрий Кузнецов: Очерк творчества / К. Анкудинов, В. Бараков. – М. – Вологда: Свеча. 1996. – 104 с.
2. Гордеева, Любовь. Пески времени. Стихотворения / Л. Гордеева. – Тверь: Седьмая буква, 2011. – 256 с.
3. Гордеева, Любовь. Цветы полнолуния. Лирика / Л. Гордеева. – Тверь: СФК-офис, 2006. – 240 с.
4. Ильин, И.А. Для русских Избранное / И.А. Ильин. – Смоленск: Посох, 1995. – 416 с.
5. Капитанов, Н.С. Избранное. Стихотворения. – Тверь: Тверская областная типография, 2006. – 176 с.
6. Кузнецов, Ю. Воззрение / Ю.П. Кузнецов // Наш современник. – 2004. – № 1. – С. 98–106.
7. Кузнецов, Ю.П. Душа верна неведомым пределам / Ю.П. Кузнецов. – М.: Современник, 1986. – 72 с.
8. Кузнецов, Ю.П. Крестный ход. Стихотворения и поэмы / Ю.П. Кузнецов. – М.: СовА, 2006 – 640 с.
9. Кузнецов, Ю.П. Стихотворения / Ю.П. Кузнецов. – М.: Эксмо, 2011. – 480 с.
10. Кулакова, А.М. Итоги. Стихотворения и поэма / А.М. Кулакова. – Тверь: Седьмая буква, 2011. – 178 с.
11. Николаева, С.Ю. Поэтическая книга как жанр в творчестве Георгия Степанченко / С.Ю. Николаева // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». – 2013. – № 4. Вып. 1. – С. 88–95.
12. Редькин, В.А. Творческая индивидуальность тверской поэтессы Л. Гордеевой / В.А. Редькин // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». – 2013. – № 10. Вып. 3. – С. 86–94.
13. Рогощенков, И. Память и надежды / И. Рогощенков. – М.: Современник, 1988. – 334с.
14. Рябенский, К.В. Берег любви. Избранные стихотворения / К.В. Рябенский. – Тверь: Русская провинция., 1995. – 160 с.
15. Рябенский, К.В. Березовое зеркало / К.В. Рябенский. – Тверь: Центрпрограммсистем 1992. – 94 с.
16. Рябенский, К.В. Глоток журавлиного неба / К.В. Рябенский. – Вышний Волочек: Ванчакова линия. 2008. – 128 с.
17. Чупринин, С.И. Крупным планом. Поэзия наших дней: Проблемы и характеристики / С.И. Чупринин. – М.: Высшая школа, 1983. – С. 288.

СПЕЦИФИКА ИЗОБРАЖАЕМОЙ РЕАЛЬНОСТИ В СКАЗОЧНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПАМЕЛЫ ТРЭВЕРС

В.А. Роголев
(Гомель, Беларусь)

Рассматривается картина мира, выраженная в некоторых концептах из произведений всемирно известной писательницы Памелы Трэверс. Результаты исследования показывают, что картина мира в художественном тексте является определённым конструированием реальности в соответствии с авторским мировоззрением.

Физический мир Земли (объективная реальность) в философии обозначается посредством категории бытие, под которой понимается в первую очередь существование, бытие в этом мире. Но под бытием следует понимать также идеальное бытие (понятийный мир человека) и инобытие. Все разновидности бытия реальны и могут рассматриваться как указанные три вида реальности.

Бытие в физическом мире Земли в анализируемых нами произведениях Памелы Трэверс «Мэри Поппинс» и «Мэри Поппинс возвращается» представлено теми событиями, которые разворачиваются в доме № 17, расположенном в Вишнёвом переулке, а также концептами, связанными с физическим миром Земли, человеком и его внутренним миром. Идеальное бытие показывается через мысли, мнения, суждения героев, а связь с инобытием в произведениях Памелы Трэверс олицетворяет Мэри Поппинс.

Сама Мэри Поппинс в её имени и образе давно стала концептом, аналогично двум другим, типологически сходным концептам – «Питер Пен» и «Карлсон». В авторских сказках Памелы Трэверс, Джеймса Мэтью Барри и Астрид Линдгрэн использован сказочный мотив доброго опекуна и помощника, обладающего необычными, сверхъестественными для человека способностями. В отличие от Карлсона, который имеет пропеллер на спине, Мэри Поппинс обладает вполне человеческой внешностью, за которой, однако, скрывается особая сила.

Современные трактовки сказок существенно отличаются от прежних их объяснений и толкований. В частности, появляются публикации о космическом смысле сказочных образов, об их связи с особым параллельным миром, который известен в эзотерической литературе как астральный мир.

Применительно к сказочным произведениям Памелы Трэверс о Мэри Поппинс такая трактовка вполне уместна, учитывая увлечённость писательницы мифологией, оккультизмом и эзотерическими знаниями.

Создание образа Мэри Поппинс осуществлялось, как можно полагать, не без влияния философа и теолога, автора учения о саморазвитии и самосовершенствовании, одного из самых видных представителей эзотерической философии начала XX века Георгия Ивановича Гурджиева, ученицей которого была Памела Трэверс.

Писательница принимала участие в работе многих групп последователей Г.И. Гурджиева, встречалась известным индийским поэтом и мыслителем эзотерического направления Джидду Кришнамурти, занималась сравнительным религиоведением в его эзотерическом варианте, искала и находила сквозные мифологические мотивы в учениях, отдалённых друг от друга во времени и в пространстве.

В Мэри Поппинс, очень строгой и в то же время чрезвычайно ответственной, заботливой и чуткой няне Майкла, Джейн, близнецов Джона и Барбары и малышки Аннабел, было что-то такое, что старшим детям трудно было понять, но они не ломали над этим голову и воспринимали всё происходившее как должное.

Вполне естественным они воспринимали и то, что Мэри Поппинс неожиданно и странным образом появлялась и так же исчезала.

К концептам, связанным с окружающим физическим миром, природой, относится, прежде всего, ярко выраженный в тексте сказочной повести «Мэри Поппинс» концепт «ветер» (*concept «wind»*), который является одним из константов культуры.

Мэри Поппинс появилась в доме семьи Бэнксов вечером, в сумерки, в непогоду, когда дул очень сильный ветер, гнувший деревья до самой земли. Ветер буквально принес Мэри Поппинс к дому Бэнксов: *«As soon as the shape was inside the gate the wind seemed to catch her up into the air and fling her at the house. It was as though it had flung her first at the gate, waited for her to open it, and then had lifted and thrown her, bag and all, at the front door»* («Женщина поднялась в воздух и полетела прямо к дому»; «было похоже на то, что ветер сперва донёс её до калитки, ... а потом принёс её прямо к парадной двери»).

В данном случае Памела Трэверс использует традиционный элемент сказочного пространства и древнейшей мифологической концептосферы в целом и подаёт его в составе сложных языковых формул (конструкций) – фраз.

При этом использование сказочно-мифологического концепта «ветер», как, впрочем, и ещё одного очевидного концепта «сумерки» (*concept «dusk»*), создаёт в интерпретации автора очевидный ассоциативный фон: в пору, когда *«деревья так гнулись и вертелись под его порывами, что в сумерках могло показаться, будто они сошли с ума и стараются вырвать свои корни из земли»*, нередко случается что-то необыкновенное.

В англоязычном тексте этот эпизод описывается следующим образом: *«The trees themselves, turning and bending in the half light, looked as though they had gone mad and were dancing their roots out of the ground»*.

Согласно мифологическим представлениям, ветер сопровождает всякую силу потустороннего мира, которая может вызывать появление ветра или сама становится им.

Представления о ветре амбивалентны: это и могущественная стихия, направленная против нечистой силы, и собственно порождение, олицетворение нечистой силы [1, 80–81].

Ветер воспринимается как опасная или как полезная стихия, наделённая могуществом [2, 188–189]. Недаром

«весь дом так и задрожал, когда она (Мэри Поппинс. – В. Р.) приземлилась» («The watching children heard a terrific bang, and as she landed the whole house shook»).

Ветер как стихия мироздания связан с проявлением сверхчеловеческих сил и символизирует дух, живое дыхание вселенной, силу духа в поддержании жизни и объединении всего живого [3, 303–304].

В волшебных сказках ветер нередко персонифицируется и выступает как персонаж под соответствующим именем, как, например, в русских сказках из собраний А.Н. Афанасьева: *Ветер, Ветер Восточный, Ветер Полуденный, Ветер Западный* и т. п.

Мифологически-сказочным представлениям о ветре соответствует и этимология слова *ветер*: русское слово *ветер*, известное и в других славянских языках, родственно английскому слову *wind* – «ветер», немецкому *wehen* – «дуть», древнеиндийскому *vā* – «вевать» и словам ряда других языков. Праформой указанных слов считается индоевропейская корневая основа с исходными значениями «дуть», «вевать».

Ветер символизирует быстроту, могущество и творческое вдохновение, в связи с чем становится понятной и этимологическая связь русских слов *вдохновение*, *дыхание* и *дуновение* [4, 39].

В философской сказке Памелы Трэверс «Мэри Поппинс» сказочно-мифологическая семантика концепта «ветер» является лишь основой для реализации двух ярких авторских метафор, которыми произведение начинается и завершается. Речь идёт о противоположных в трактовке писательницы образах восточного и западного ветров.

В день появления Мэри Поппинс дул очень холодный восточный ветер, от которого у мистера Бэнкса обычно «ныли кости».

В Библии восточный ветер толкуется как губительный, опасный, как символ лжи, обмана, бедствий, войны, а также как символ Божьего гнева [4, с. 39].

В тексте анализируемой сказочной повести восточный ветер сулит что-то неординарное, но не обязательно плохое. Образ восточного ветра в повести Памелы Трэверс может быть понят лишь в контексте всего произведения.

Восточный ветер – это образ Востока как родины эзотерической философии и учения о духовных мирах, земным воплощением которых является Мэри Поппинс. Не случайно именно восточный ветер приносит Мэри Поппинс в дом Бэнксов.

Как только ветер переменялся – с восточного на западный, няня, которую очень полюбили дети, Джейн и Майкл, улетела:

«The wind was blowing wildly about her, tugging at her skirt, tilting her hat rakishly to one side. But it seemed that she did not mind, for she smiled as though she and the wind understood each other <...> She paused for a moment on the steps and glanced back towards the front door. Then with a quick movement she opened the umbrella, though it was not raining, and thrust it over her head.

The wind, with a wild cry, slipped under the umbrella, pressing it upwards as though trying to force it out of Mary Poppins from the ground. It carried her lightly so that her toes just grazed the front gate and swept her upwards towards the branches of the cherry-trees in the Lane <...>

Mary Poppins was in the upper air now, floating away over the cherry-trees and the roofs of the houses, holding tightly to the umbrella with one hand and to the carpet bag with the other.

В пересказе Бориса Заходера этот эпизод выглядит так: «Внизу на крыльце стояла Мэри Поппинс, в пальто и шляпе, с кофровой сумкой в одной руке и зонтиком – в другой. Вокруг неё свирепствовал ветер. Он рвал её юбку, сбил шляпку набекрень. Но она, казалось, не обращала на это внимания. Она улыбалась, словно они с ветром прекрасно понимали друг друга.

Постояв минутку на ступеньках, она оглянулась на дверь, а потом быстрым движением раскрыла зонтик, хотя дождя не было, и подняла его над головой.

И ветер подхватил её и понёс!..».

Западный ветер – это, скорее всего, символ процветающего и сугубо материального Запада – того мира и той цивилизации, для которых духовные корни эзотерической философии оказались во многом чуждыми. Этот ветер уносит Мэри Поппинс в восточном направлении.

В представлениях разных народов ветер нередко персонифицировался и получал антропоморфные черты. В этой связи немаловажным является то, что Памела Трэверс описывает внешность Мэри Поппинс глазами детей, Джейн и Майкла, непосредственно после «приземления» незнакомки в доме Бэнксов:

«Jane and Michael could see that the newcomer had shiny black hair... And that she was thin, with large feet and hand, and small, rather peering blue eyes» («Сверху были видны её гладкие, блестящие чёрные волосы... Незнакомка была худая, с большими руками и ногами и довольно маленькими пронзительными синими глазами»).

Такие глаза (подчёркнём это ещё раз) однозначно указывают на властную, не любящую возражений личность.

В художественных текстах при изображении чего-то таинственного, загадочного или смертельно опасного и пугающего используется концепт «сумерки» (*concept «dusk»*). Памела Трэверс, как мы уже сказали, связала воедино этот концепт с концептом «ветер».

Сумерки, полумрак характеризуются неопределённостью очертаний и форм и типологически соотносятся в сказочных текстах с темнотой (чёрным цветом). Темнота – символ иного, потустороннего мира.

Сумерки же фиксируют момент перехода, пространство порога, граничную черту как между днём и ночью, так и между физическим земным и духовными мирами. Вот почему Мэри Поппинс как существо из иной реальности появляется именно в сумерки.

Сумерки ассоциируются с западом (с той пространственной сферой, куда заходит солнце), но сам запад в символической традиции воспринимался как местоположение смерти, как обитель мёртвых, царство теней.

В целом для сумерек характерна амбивалентность явлений и обусловленная этим особая уязвимость тел [4, 420]. Согласно эзотерическим источникам, в сумерки нельзя спать, поскольку в это время особенно активизируются враждебные людям низшие существа астрального мира.

Таким образом, анализ общего концепта «бытие» в аспекте произведений Памелы Трэверс показывает, что картина мира в художественном тексте является определённым видением и конструированием реальности в соответствии с авторской задачей.

Эзотерическая философия, составляющая основу произведений Памелы Трэверс, обуславливает не только формулировку их идейного содержания, но и следующий возможный ответ на вопрос о том, чему учат авторские сказки, чем они могут быть полезны: наше земное бытие есть «школа», где мы должны повысить уровень своего сознания и подготовиться к осмыслению высших истин, связанных с философскими проблемами назначения и смысла жизни.

Литература

1. Беларуская міфалогія: Энцыклапедычны слоўнік / С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч і інш.; склад. І. Клімковіч; навук. рэд. С. Санько; мастак Т. Кашкурэвіч. – Мн.: Беларусь, 2004. – 592 с.
2. Русская мифология. Энциклопедия / составление, общая редакция и предисловие Е. Мадлевской. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2006. – 784 с., ил. – (Тайны древних цивилизаций).
3. Энциклопедия символов / составитель В.М. Рошаль. – М.: АСТ; СПб.: Сова, 2008. – 1007, [1] с., ил.
4. Словарь символов и знаков / автор-составитель Н.Н. Рогалевиц. – Минск: Харвест, 2004. – 512 с.

Е.И. Сердюкова, Ю.Н. Бальцевич
(Могилев, Беларусь)

В статье обосновываются следующие понятия современной литературоведческой парадигмы: персонцентризм, персонцентрический тип героя, маргинальность, личность.

На примере анализа повести А. Андреева «Как странен я...» показаны механизмы перехода «от человека к личности», что позволяет раскрыть самоцельность и самозначимость персонцентрического типа героя для литературы в целом. Таким образом, исследование повести современного писателя Беларуси, пишущего на русском языке, указывает на известную аксиому: художественное творчество А. Андреева коррелирует с научными трудами А.Н. Андреева, развивая и утверждая взаимообусловленность его научной и творческой жизни.

В конце XIX века вначале в США, а затем и в России возникает философское направление «персонализм». Представители этого направления высшей ценностью считали личность, а истоки её находили в бесконечном едином начале – божестве. В современном литературоведении понятие «персонализм» было переосмыслено А. Андреевым и, получив несколько иное толкование, трансформировалось в «персонцентризм». Персонцентризм – высший уровень развития культуры, так как ее содержанием является «постепенное высвобождение личности, с одной стороны, из-под власти природы, с другой – из-под гнета социума» [2, 76]. Таким образом, можно считать, что личность и культура противопоставляются социуму и индивиду.

Одной из главнейших задач современного исследователя литературы является выявление особенностей видоизменения функций литературной традиции, что наилучшим образом отражено, по мнению А. Андреева, в персонцентрической картине мира художественного произведения, организующим центром которого выступает личность. Предметом литературы, по мнению А. Андреева, является человек и личность в единстве их мироощущения и миропонимания. Если говорить о великой литературе, то предметом её пристального внимания является процесс превращения человека в личность.

Статья посвящена комплексному анализу персонцентрического типа героя в повести «Как странен я...» Анатолия Андреева. Его произведения регулярно становятся объектом литературоведческих исследований по ряду причин: в них есть психологически тонко разработанные характеры; есть герой, способный к самопознанию. Именно такой тип героя становится главным персонажем исследуемого произведения.

В нынешнее время художники, писатели, как и представители других творческих профессий, не только предоставлены самим себе, но часто оказываются в ситуации творческого поиска, сопряженного, как правило, с проблемами личного характера. Так и герой повести Генрих Волков-Блудилин, разругавшись с ближайшими родственниками (отец и сестра) и семьей (жена и сын), «ушел из дома, как приبلудный странник» [1, 225] – этим и объясняется вторая часть говорящей фамилии главного героя. Первая часть его фамилии – не только дань памяти матери, но и своеобразный статус в обществе: «чужой среди своих».

Название повести соотносится со словами Чацкого из пьесы А. Грибоедова «Горе от ума»: «Я странен, а не странен кто ж? Тот, кто на всех глупцов похож?» [4, 4], эти же строки взяты А. Андреевым в качестве эпиграфа для своего произведения. У классика русской литературы

XIX века эта реплика связана с любовной интригой (Софья, Чацкий, Молчалин), современный русскоязычный (русский) писатель Беларуси также приготовил своему герою испытание любовью. Здесь проявляется излюбленный прием А. Андреева-литературоведа: все в литературе, как собственно и в литературоведении, подчиняется диалектическому закону универсума. Борьба и единство противоположностей выступает своеобразным толчком к развитию, к достижению качественно нового жизненного этапа. Так, Генрих Блудилин переживает достаточно трудное время, как в жизни личной, так и в плане творческом, он доведен «до суммы духовной, до утраты мотивировок» [1, 243]: «Мотивации ушли, а амбиции так и не появились. Личность во мне сдулась, а человек со своими простенькими потребностями не заговорил в полный голос. Я оказался человеком с потенциалом зоро. Человеком, в котором не развилось ничего человеческого, а сверхчеловеческое – предательски исчезло» [1, 218]. Герой вопрошает: «У меня иссякли сюжеты?» [1, 214] – и тут же отвечает сам себе: «У меня их полно. Больше, чем у побившегося Шекспира» [1, 214].

Природа литературного образа носит двойственный характер, и образ Генриха Блудилина не стал исключением: «Образ – это особый способ воспроизведения и познания действительности, своего рода чувственно воспринимаемый индивидуальный «представитель» определенных предметов, явлений» [2, 54]. Говорить о персонцентрическом герое – значит говорить о целостно и системно организованной информационной модели, которая, безусловно, обладает содержательностью. Раскрыть и передать целостность личности в литературном произведении возможно только при помощи образа.

Безусловно, главный герой исследуемого произведения маргинал. И маргинал особого качества, обладающий всем спектром типологических характеристик, присущих героям художественных текстов А. Андреева. Во-первых, это позволяет охарактеризовать Генриха Блудилина как личность, не только способную, но и стремящуюся к «информационной подвижности и переходу сквозь границы информационного качества (от душе – к разуму)» [3].

Во-вторых, маргинальность главного героя повести «Как странен я...» характеризуются чувством утраты «некой самостождественности, размывание природы субъекта (то ли человек, то ли личность? и не кощунственно ли противопоставлять эти «субъекты» один одному, душу – уму? разве они не едино суть?) смущают не только душу, но и разум» [3].

О. Таланцева отмечает ещё одну существенную черту в маргинальной личности – это человек-творец. «Он по сути своей обречен на творчество, потому что

само творчество по сути своей маргинально, предполагающая высокий уровень свободы. А свобода плюс духовная потребность в творчестве делают человека маргиналом уже на добровольной основе» [5, 199].

На страницах произведения «Как странен я...» герой выведен как писатель-драматург. Он относится к самому высшему, образованному слою. Это умный, знающий, мыслящий, понимающий человек, профессионально занимающийся сложным умственным, интеллектуальным трудом. Первое, что отличает маргинала от человека из общества, – это наличие ума. Писатель отсылает читателя к «интеллектуальному роману» Кребийона-сына «Заблуждение сердца и ума», что носит символический характер. Тем самым А. Андреев раскрывает важную составляющую персоноцентрической личности, в которой диалектически сопряжены ум и любовь: «Я уже никуда не торопился, и все фазы чувства пропускал через фибры своей личности <...> с наслаждением человека, который так много говорил о любви, что не удосужился её испытать. Первая любовь чаще всего приходит на закате дней, особенно к людям умным: это правда» [1, 247].

Главного героя повести «Как странен я...» отличает особая «информационная подвижность» (А. Андреев) – способность перехода от психологического к разумному типу управления информацией. Оказываясь в непростых жизненных ситуациях, он выбирает путь сознательного самосовершенствования, путь самопознания и восхождения на новый уровень развития личности. В соответствии с теоретическими утверждениями концепции персоноцентризма личность есть симбиоз амбиций и мотиваций с явным преобладанием второго над первым: «Зазор между мотивацией и амбицией превращался в некую экзистенциальную величину, которая выражала масштаб моей личности. Мотивация – это характеристика моих отношений с истиной; амбиции – это область моих запутанных отношений с социумом, это общественная мотивация. Меня ценили за амбиции, величина которых прямо пропорционально снижала уровень мотиваций, за которые я сам ценил себя» [1, 216]. Таким образом, на протяжении всего повествования читатель наблюдает за переходом главного героя от человека, чья жизнь не приносит ни морального, ни физического, ни психологического, ни какого-либо другого удовлетворения, к личности, руководствующейся сознанием и разумом, и способной к значительным переменам с целью осуществления своего предназначения в мире: «Человек должен быть счастлив. Именно так: это его обязанность» [1, 252]. Очевидно, что этот переход осложняется тем фактом, что андреевский герой прежде всего вооружен интеллектом и тем самым автоматически соотносится с

типом умного и творческого человека. Наблюдавшаяся дисгармония во взаимоотношениях Генриха Блудилина с обществом подтолкнула его к поиску любви и счастья: «чувство любви дано пережить крупным личностям, удел которых не просто прожить жизнь, а и обрести судьбу» [1, 255].

Повесть «Как странен я...» представляет собой установление причинно-следственных связей того, как и почему в современном мире талантливые, мыслящие люди становятся маргиналами, как им удаётся мыслить, творить и любить в условиях, в которых существует нынешнее общество.

Амбивалентность личностного начала наилучшим образом проявляется в высшем типе межличностных отношений – любви, для которой «необходимы венцы творчества: умный мужчина и тонко чувствующая женщина» [1, 255]. Таковы Генрих Блудилин и Настя из повести «Как странен я...», они стремятся к обретению счастья, гармонии и любви, рискуя при этом лишиться рациональной составляющей личности, что, согласно А. Андрееву, установленный факт: «<...> любовь отталкивает разумное к ней отношение, но не может обойтись без него. <...> Повествование о любви неизбежно превращается в повествование о заблуждениях ума и души» [1, 258].

Обретая любовь, герой, способный рационально мыслить, управлять своими поступками, руководствуясь умом, так или иначе обречён на возникновение внутреннего диссонанса, что и происходит с Генрихом Блудилиным в финале повести: «С тех пор, как в душе моей, убаюканной разумом, поселилось счастье, в личности моей что-то изменилось. Мне трудно оказалось совместить счастье с творчеством. <...> Удачная пьеса рождалась из неудач жизни, из ощущения трагичности жизни – из тайной убежденности в невозможности счастья, если быть до конца откровенным» [1, 273].

Одной из многочисленных заслуг Андреева-писателя является то, что на страницы своих художественных произведений он вывел «мыслящего» человека, персоноцентрического героя, выступающего, с одной стороны, инновационным элементом образной системы в современной прозе и, с другой стороны, способствующего не только сохранению классических традиций русской литературы, но и их преемственности в современном литературном процессе. Повесть «Как странен я...» можно отнести к числу хрестоматийных произведений в вопросах исследования персоноцентризма в литературе и особого рода маргинальности как типологической черты современного героя.

Литература

1. Андреев, А.Н. Как странен я... / А.Н. Андреев // Вселенная не место для печали: повести // А.Н. Андреев. – Минск : Мастацкая літаратура, 2013. – С. 209–274.
2. Андреев, А.Н. Теория литературы: учебник: в 2 ч. / А.Н. Андреев. – Минск : Издательство Гревцова, 2010. – Ч. 1: Художественное произведение. – 200 с.
3. Андреев, А.Н. Философия игры, или Статус скво : философские эссе / А.Н. Андреев. – Минск, 2012. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/14159/1/05_philosophia%20igry.doc. – Дата доступа: 04.03.2015.
4. Грибоедов, А.С. Горь от ума: комедия в 4 действиях в стихах / А.С. Грибоедов. – Москва : Памятники ист. мысли, 1995. – 134 с.
5. Таланцева, О.Ф. Маргинальная личность в романах А.Н. Андреева / О.Ф. Таланцева // Немига литературная. – 2008. – № 2. – С. 194–205.

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ВЕРБОИДОВ В ДРАМЕ А.С. ПУШКИНА «БОРИС ГОДУНОВ»

В.С. Сидорец
(Мозырь, Беларусь)

Исследуются структурные свойства, семантическое наполнение и функционирование вербоидов (неоднословных наименований предикатного признака с десемантизированным компонентом) в драме А.С. Пушкина «Борис Годунов».

Художественный текст продолжает оставаться некоторой «закрытой сущностью» [1, 4]. Поэтому изучение художественного текста на пути прохождения от его мотивационной установки до материальной реализации представляет пока не закономерную решаемую проблему, а стремление установления истины через набор эмпирических приёмов, которыми владеет исследующий тот или иной текст с учётом собственного опыта. Решению этой проблемы должен предшествовать всесторонний «накопительный» лингвистический анализ равноуровневых единиц, представляющих план выражения того или иного художественного текста, в том числе неоднословных наименований предикатного признака с десемантизированным компонентом – вербоидов, которые не получили освещения в научной литературе. Если выразиться по-другому, различные по объёму структурно-семантические сегменты художественных текстов не «пропускались» через призму вербоидов. Это позволило бы основательнее изучить сущность языковых единиц данного типа, их потенциальные деривационные и структурно-семантические свойства. К числу текстов, которые не рассматривались с позиции вербоидов, относится гениальное произведение А.С. Пушкина – драма «Борис Годунов» [2].

В драме представлено около пятидесяти вербоидов, в которых в качестве функциональных формантов (в нашей терминологии – деривантов) используются различные по деривационной направленности десемантизированные глаголы: *выдать* («*Ни под ножом, ни в муках истязаний сих тяжких тайн не выдаст мой язык*»), *даровать* («*...и в самом деле Бог мне позднее дарует исцеленье*»), *обрести* («*И сведано, что многие страдалцы спасение подобно обретали у гробовой царевича доски*»), *обречь* («*Тень Грозного меня усыновила... и в жертву мне Бориса обрекла*»), *создать* («*...и только перед гробом я тихую молитву сотворил, глаза мои прозрели*»)

Весьма важным творческим приёмом А.С. Пушкина является интеграция вербоидов, когда входящие по дериванту в одну типовую деривационную группу [3, 209] вербоиды объединяются в один комплекс, представляющий своеобразный «сгусток», фокус значений нескольких предикатных существительных – семантических центров вербоидов: «*...кто ведает пути Всевышнего? Нетленный сон и силу чудотворства он может дать младенческим останкам*», «*Благослови, Всевышний, поселивший дух милости и (дух. – В.С.) кроткого*

терпенья в душе твоей великий государь», «*Мир ведает, сколь много вытерпели под властью жестокого пришельца: опалу, казнь, бесчестье, налоги, и труд, и глад – всё испытали вы*».

В первом примере интегрированы вербоиды *дать нетленный сон, дать силу чудотворства*, во втором – *поселивший дух милости, поселивший (дух) кроткого терпенья*. В третьем – представлен случай, когда вербоид включает в свой состав вместо предикатного имени существительного предикатное количественное сочетание *сколь много*, а содержание этого вербоида в высшей степени образно детализируется, раскрывается синонимичным интегрированным вербоидным комплексом *опалу, казнь, бесчестье, налоги, и труд, и глад – всё испытали*, в котором предикатное местоимение *всё* подводит итог сообщаемому.

Кроме этого, в первом и втором примерах А.С. Пушкин включает в вербоиды *дать сон, дать чудотворство, поселить (поселивший) милость, поселить (поселивший) терпенье* слова-классификаторы [3, 210] *нетленный (нетленность сна), сила (сильное чудотворство), дух (дух милости, дух кроткого терпенья), кроткий (кротость терпенья)*, позволяющие ему интенсифицировать предикатный признак вербоидов и направить его в нужное смысловое русло [13, 4].

Классификаторы, как видим, в составе вербоидных структур – особые, ключевые центры этих образований. Слова-классификаторы представляют весьма солидный резерв для вербоидов, значительно расширяют их конструктивно-смысловые возможности и превращают в особые вербоидные структуры. Классификаторы задают тон повествованию, влияют на семантический облик того или иного текстуального сегмента.

Итак, вербоиды в драме А.С. Пушкина «Борис Годунов» значительно увеличивают информационную плотность текста, поскольку сама семантико-деривационная структура этих дискретных единиц – результат взаимодействия двух частей: дериванта и лексического центра вербоида – предикатно-признакового существительного или его заместителя. С учётом возможной интеграции вербоидов, включения в их состав слов-классификаторов тот или иной текстовый сегмент обретает, с одной стороны, большую смысловую насыщенность, плотность, с другой – чёткую организованность и экономность речевых элементов его структуры.

Литература

1. Белянин, В.П. Психолингвистические аспекты художественного текста / В.П. Белянин. – М.: Изд-во МГУ, 1988. – 121 с.
2. Пушкин, А.С. Борис Годунов / А.С. Пушкин. – М.: Детгиз, 1956. – 191 с.
3. Сидорец, В.С. Неоднословные наименования предикатного признака у восточных славян / В.С. Сидорец. – Минск: РИВШ, 2014. – 268 с.

РОЛЬ ЛЕКСИКИ ОГРАНИЧЕННОГО УПОТРЕБЛЕНИЯ В РЕАЛИЗАЦИИ ФРАГМЕНТА ИСТОРИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

(на материале драмы А.С. Пушкина «Борис Годунов»)

В.С. Сидорец, Е.В. Шпак
(Мозырь, Беларусь)

С позиции фрагмента исторического дискурса (периода «смутного времени» в жизни Российского государства) исследуется лексика ограниченного употребления в драме А.С. Пушкина «Борис Годунов».

Известный литературовед Д. Благой, исследователь драмы А.С. Пушкина «Борис Годунов», особо подчёркивал, что «в своей исторической трагедии Пушкин не только глубоко постигнул эпоху “многих мятежей”, он дал и её гениальное, художественное воссоздание. Историк может понять прошлое, может более или менее ярко описать события, происходившие в глуби времён н. Но воскресить минувший век, сделать то, что невозвратно прошло, как бы снова существующим, оживить историю можно только средствами поэзии, искусства» [1, 158].

Приведенный фрагмент из послесловия Д. Благого к драме «Борис Годунов» как нельзя более точно характеризует сущность того, что в современной терминологии может именоваться *дискурсивным* отражением определённого исторического отрезка времени в жизни конкретного, в данном случае российского социума, но с принципиальным уточнением – особым отражением трагических, переломных событий, пропущенных через гениальный дар А.С. Пушкина, выдающегося мастера русского поэтического слова.

То, что поэт сердцем и разумом постиг, а это вершина исторического дискурса, который существует под названием «смутного времени» в жизни Российского государства, он воплотил в трагедии «Борис Годунов», представляющей уникальную систему разнообразнейших по объёму, структуре и семантике речевых средств, их взаимосвязей и взаимоотношений.

Перед нами, интерпретаторами этих взаимосвязанных и взаимообусловленных текстовых компонентов драмы, постепенно раскрывается с учётом наших интеллектуальных возможностей понимание заложенного в них дискурса. Не случайно ряд учёных «дискурсом называют текст в его становлении перед мысленным взором интерпретатора» [2, 134]. В результате «по ходу такой интерпретации воссоздается – “реконструируется” – мысленный мир, в котором, по презумпции интерпретатора, автор конструировал дискурс и в котором описываются реальное и желаемое (пусть и не всегда достижимое), нереальное и т. п. положение дел» [2, 135].

Важную роль в этом процессе играет лексика ограниченного употребления, используемая в разных сферах изображаемой А.С. Пушкиным жизни российского общества того периода: сословной, общественно-политической (боярин, дворянин, бразды, владыка, царедворец, холоп, пан, панна, местничество, чернь, Юрьев день и др.); военно-административной (**витязь, воевода, бунчук, дозор, застава, ратный стан, вече, дворецкий, Дума, престол, приказ холопий, приказный, Собор, стольный, хоругви, шинкарка и др.**); церковной (аминь, анафема, патриарх, житие, митрополит, заутреня, еретик, пономарь, постник, приход, риза, святитель, причетный, святое пострижение, схи́ма, храмина, часовня, келья, клобук, черноризец и др.).

Представлены названия денежных единиц, предметов быта, помещений: полушка, бармы, власяница, мошонка, опочивальня, светлица. Широко употребляется устаревшая глагольная лексика: алкать, вешать, возвеличить, возмущать, восторжествовать, вспомоществовать, мнить, ни-спослать, почить, презреть и т. д.

Использование историзмов в драме обусловлено тем, что поэту необходимо было создать исторический колорит той эпохи, описать бытовые реалии того времени. При этом историзмами они воспринимаются современным человеком, а для Пушкина эти слова преимущественно не являлись устаревшими: *Конечно, царь: сильна твоя держава, Ты милостью, раденьем и щедротой Усыновил сердца своих рабов. Но знаешь сам: бессмысленная чернь Изменчива, мятежна, суеверна; Как весело провел свою ты младость! Ты воевал под башнями Казани, Ты рать Литвы при Шуйском отражал; Кромешники (опричники) в тафьях и власяницах Поступиными являлись чернецами, А грозный царь игуменом смиренным.*

Близкую к историзмам роль выполняют и **архаизмы**, устаревшие слова и словосочетания, которые обозначают факты, существующие и в современной жизни, но имеют другие названия. Текстовые фрагменты приобретают ореол возвышенности: *На всё глядел очами Годунова; Ни на челе высоком, ни во взорах...; Спокойно зрит на правых и виновных; И сладко речь из уст его лилася; Когда же он представился, палаты Исполнились святым благоуханьем, И лик его как солнце просиял.*

Для большей выразительности высказывания автор также прибегает к использованию архаизма *зри*: *Марина! Зри во мне Любовника, избранного тобою.* Архаизмы встречаются в виде служебных частей речи, которые вносят оттенок важности и старомодного достоинства: *Обнажена моя душа пред вами...*

Особое место в реализации различных дискурсивных фактов, которые относятся к «смутному» периоду, занимают фонетические, словообразовательные, лексические старославянизмы. Они, как известно, заимствованы из древнейшего литературно-письменного языка славян – старославянского, в основе которого лежат македонские говоры древнеболгарского языка. В результате расширения границ его употребления он, сохраняясь неизменным в своей южнославянской основе, подвергнулся определённому влиянию русского языка XV–XVI вв. и стал называться церковнославянским. Этот старославянский язык в его церковнославянской разновидности был государственным языком Русского государства довольно продолжительное время [3, 53].

В языке русской художественной литературы и публицистики Пушкинского периода закрепляются

старославянизмы, выполняющие определенные стилистические функции, главным образом связанные с торжественным риторическим стилем. Книжные языковые средства, в том числе и славянизмы, выражают гражданский пафос, способствуют созданию произведений глубокой идейной насыщенности, воспроизводят героическую действительность и героическое прошлое.

В драме «Борис Годунов» употребляются все отмеченные типы старославянизмов: *Чужбины прах с презрением отряхую* (Курбский); *Как весело провёл свою ты младость* (Григорий); *Нет нужды, князь, хочу сообразить (царь)*; *Безумные потехи юных лет* (Пимен); *Нет, это юродивый* (Народ); *И на престол безвластный не взойдёт* (Воротынский); *Изобличит сокрито-го злодея* (Шуйский); *Весь город был свидетель злодея-ня* (Шуйский).

Старославянизмы помогают передать поэту тончайшие движения человеческого сердца, различные чувства, переживания:

*Обнажена моя душа пред вами:
Вы видели, что я приемлю власть
Великую со страхом и смиреньем.
Сколь тяжела обязанность моя!*

А.С. Пушкин использует старославянизмы для создания своего особого поэтического слога:

*Возри с небес на слёзы верных
слуг И ниспошли тому, кого любил
ты,
Кого ты здесь столь дивно возвеличил,
Священное на власть благословенье*

Итак, затронутые в статье поэтические речевые средства исторического дискурса драмы «Борис Годунов» подтверждают мнение, что «в своей исторической трагедии Пушкин не только глубоко постигнул эпоху “многих мятежей”, он дал и её гениальное, художественное воссоздание».

Литература

1. Пушкин, А.С. Борис Годунов / А.С. Пушкин. – М.: Детгиз, 1956. – 191с.
2. Современные парадигмы лингвистических исследований: методы и подходы // Сб. матер. межд. научно-практической конференции 24–25 ноября 2011 г. – Г.Р. Булгакова (отв. ред.) [и др.]. – Стерлитамак, 2011. – 256 с.
3. Ярцева, В. Н. Развитие литературных языков / В. Н. Ярцева // Теоретические проблемы советского языкознания: [сборник статей] / АН СССР. Ин-т языкознания; [ответственный редактор Ф. П. Филин]. – М.: Наука, 1968. – С. 50–71.

УДК 811.161.3" 373

СПОСАБЫ ЎТВАРЭННЯ ІНДЫВІДУАЛЬНА-АЎТАРСКІХ НЕАЛАГІЗМАЎ У МОВЕ ТВОРАЎ КАЗІМІРА КАМЕЙШЫ

А.В. Солахаў

(Мазыр),

А.І. Зельманчук

(Баранавічы)

Аналізуюцца спосабы ўтварэння індывідуальна-аўтарскіх неалагізмаў у мове твораў Казіміра Камейшы.

Казімір Камейша – вядомы беларускі паэт і празаік. Адною з асаблівасцей яго творчай манеры з’яўляецца ўмелае выкарыстанне ім лексічнага і словаўтваральнага патэнцыялу мовы. «Аўтар не толькі свабодна валодае словам, – адзначае В. Макаравіч – але і ўмеє гнуць яго, як падкову, камячыць, як падагліваю гліну, надаваць яму патрэбную форму, афарбоўку і адценні. ... У творах можна знайсці россыпы моўных залацінак і алмазаў, слоўнаватвораў. Вось некаторыя з іх: «разбежка», «густатраўе», «звядзянелы», «падняжараны», «прыснежаны», «кружна», «ласунковасець», «пшаваць», «кісліць», «свінабацька», «залампашаны», «звабы», «наплышчэ», «дрэвасмаль», «струкаваты», «бескароўе». ... Яны не толькі ўзбагачаюць мову паэта, але і дапамагаюць яму больш ярка і даходліва ўзнавіць падзею, перадаць асобныя н’юансы і тонкасці якой-небудзь карцінкі» [1, 160].

Словаўтваральны аналіз індывідуальна-аўтарскіх неалагізмаў К. Камейшы паказвае, што пры іх утварэнні аўтар выкарыстоўвае розныя спосабы словаўтварэння, фармант якіх можа складацца як з аднаго словаўтваральнага сродка, так з двух, трох і чатырох. У залежнасці ад гэтага вылучаюцца адна-, двух-, трох- і чатырохсродкавыя спосабы словаўтварэння.

З аднасродкавых спосабаў адзначаюцца:

1) **п’рэфіксацыя** – далучэнне прыстаўкі да ўтваральнага слова (*нявыйсце* „безвыходнае становішча“, *прыўсміхацца* „ледзь прыкметна ўсміхацца“): *Заўсёды ў*

нявыйсце выйце ёсць [К-3, 103]; *А ён [твар] зноў выплывае і нават прыўсміхаецца мне праз гэты цемру і дождж* [К-1, 15];

2) **суфіксацыя** – далучэнне да ўтваральнай асновы суфікса. Гэта адзін з самых прадуктыўных спосабаў словаўтварэння. Ім утвараюцца адзінкі розных лексіка-граматычных класаў – назойнікі, прыметнікі, дзеясловы, прыслоўі, безасабова-прэдыкацыйныя словы (*аглаблё вец*

„высокі худы чалавек, падобны на аглаблю“, *букеісты* „які па форме нагадвае букет“, *сваякаваць* „быць ў добрых адносінах“, *брыльяніста* „падобна на колер брыльянта“, *азоніста* „пра спрыяльны час выдзялення азону ў хваёвых дрэў“): *Бяжыць малады аглаблё вец / З хваткай старою Бэндэ* [К-1, 60]; *Недалёка ад гумна расла высокая букеістая арэшына* [К-11, 4]; *Дык чаго ўжо мне, грэшняму, сыну селяніна, цурацца той “казы”, калі вунь людзі не баяцца з ёй сваякаваць?* [К-1, 97]; *Каронаю замкнуўся родны плот, / На ім раса брыльяніста іскрыцца* [К-11, 101]; *Азоніста сасонцы, / З бярозы сок бяжыць* [К-12, 84];

3) **постфіксацыя** – далучэнне постфікса да ўтваральнага слова (*сваволіцца*, *шумецца* – зваротныя дзеясловы адпаведна да *сваволіць* і *шумець*): *Старым ручком цячэ рака, / Сваволіцца нібыта* [К-5, 28]; *Хоць па-рознаму шуміцца, / Як наскочыць дождж-шпатун, / А не колецца ігліца / Шаўкавістаму лісту* [К-2, 35];

4) **дэсуфіксацыя** – скарачэнне суфікса або суфіксаў (*безвыход і бязвыхад „безвыходнае (безвыхаднае) становішча; безвыходнасць (безвыхаднасць)” : Але зараз, загадайшы яго, нібыта адчуў нейкі бязвыход [К-1, 41]; Колькі ж гэта мы згубілі часу ў гэтым бязвыхадзе чужога лесу? [К-1, 44];*

5) **эмансіпацыя суфікса** (тэрмін В. П. Ізотава [2, 17]) – вылучэнне з рада аднаструктурных слоў суфікса ў якасці самастойнага слова. Аднаструктурныя парадкавыя лічэбнікі */чатыр/наццаты – /дзевяць/наццаты* сталі ўтваральнай базай для адасаблення суфікса *-наццаты* ў якасці самастойнага слова – займенніка *наццаты*, што ўказвае на прадмет, які знаходзіцца ў другім дзесятку: *Які гэта век? – пытаю. – Ды гэты... ды... наццаты век [К-7, 124];*

6) **асноваскладанне** – аб’яднанне асноў (*бронзавая-мядзяны* „выліты з бронзы і медзі”): *А як толькі тытулам падперлі, / І ласунак вырас у ясак, / Еў цукеркі, / А на іх паперках / Шэфу панегірыкі пісаў. / Так і стаўся бронзавая-мядзяным, / Стаўся сам цукеркаю, лічы [К-3, 100].*

7) **словаскладанне** – аб’яднанне раўнапраўных слоў, сувязь паміж якімі выражаецца графічна пры дапамозе дэфіса (*самотна-ціха* „пра стан цішыні і самоты”): *Далё ка недзе сцяць вятры, / І ў гушчары – самотна-ціха [К-5, 65];*

8) **зрашчэнне** – безмарфемнае аб’яднанне элементаў словазлучэння, г. зн. двух або некалькіх слоў, у адну лексічную адзінку (*свежажрышчыоны* „які зусім нядаўна стаў кім-небудзь”): *Шкадую, што мала давалося пасядзець у тых патаемных бакоўках бібліятэкі, дзе без перакуру працавалі навукоўцы, свежажрышчыоныя аспіранты [К-1, 7];*

9) **субстантывацыя** – пераход слова ў лексіка-граматычны разрад назоўнікаў (*смачнае* „нешта адметнае, прыемнае на слых”): *Праз дзень, насунушы на вушы слухаўкі, я сядзеў у студыі і выбіраў з усяго запісанага на плёнку самае «смачнае» [К-1, 57];*

10) **імпазіцыя** – аб’яднанне двух слоў у адно з поўным захаваннем утваральных слоў і ўтварэннем у новым слове іх агульнай фанемнай часткі (*КВ-Анцэрт* „квантанне жаб” ← *ква + канцэрт*): – *Ква-ква-ква! – Гайдае долы. / Слухайце / КВ-Анцэрт вясёлы! [К-4, 109].*

Двухсродкавыя спосабы прадстаўлены ў мове твораў К. Камайшы наступнымі:

1) **прэфіксацыя + суфіксацыя** – далучэнне прыстаўкі і суфікса да ўтваральнай асновы слова. Гэты спосаб словаўтварэння пашыраны сярод розных часцін мовы – назоўнікаў, прыметнікаў, дзеясловаў, прыслоўяў (*узбор’е* „край бору”, *бескасцюмны* „які не мае касцюма”, *заснегавець* „пакрыцца снегам”, *па-райску* „незвычайна прыемна”): *На ўзбор’і ствалы папалам / Шчапае шчапун страінажыльны [К-9, 15]; Жыў і я ад цябе праз сценку / Бескасцюмным халасцяком [К-8, 68]; Смалы колер днішч заснегавёў / На беразе пустым, халодным, слячым [К-5, 65]; Зямля ўся гула, як зялёнае мора, / Па-райску гучалі птушыныя хоры [К-5, 41].*

Дзеепрыметнікі тыпу *закусцелы* „які моцна зарос кустамі” ўтвараюцца звычайна непасрэдна ад асноў назоўнікаў, г. зн. з парושэннем словаўтваральных сувязей – праз ступень (*куст* → *закусцець*) → *закусцелы*): *Закусцелы бераг / Праз туман глядзеў [К-12, 74];*

2) **прэфіксацыя + ад’ектывацыя** – далучэнне прыстаўкі да ўтваральнай асновы слова і пераход слова ў лексіка-граматычны клас прыметнікаў (*бязмётлы* „які не мае мятлы”): *І вецер сам бязмётлым дворнікам / Грахі ўсе нашы замяце [К-11, 95];*

3) **суфіксацыя + постфіксацыя** – далучэнне суфікса і постфікса да ўтваральнай асновы слова (*плечукавацца* „знаходзіцца плячо ў плячо з кім-небудзь”, *лакцявацца* „знаходзіцца лакаць у лакаць з кім-небудзь”): *Гэта можна было нават адчуць, калі сядалі і ў вялікай творчай зале... на тым, як хто сядзіць, хто з кім плечукаецца ды лакцяецца [К-11, 106];*

4) **асноваскладанне + суфіксацыя** – аб’яднанне асноў і далучэнне да іх суфікса (*пыжыканосец* „той, хто носіць пыжыкавую шапку”, *беданосны* „які носіць бяду”): *Хітравата палявалі на пыжыканосцаў у прыбіральні мінскага аўтавакзала [К-1, 25]; Вунь цень беданосны ўжо ходзіць дварамі... [К-5, 58];*

5) **асноваскладанне + субстантывацыя** – аб’яднанне асноў і пераход слова ў лексіка-граматычны клас назоўнікаў (*кішэнна-нікчэмнае* „дробязь, нешта нязначнае”): *Многа кішэнна-нікчэмнага / Сёння, нучка, у нас [К-11, 139];*

6) **асноваскладанне + ад’ектывацыя** – аб’яднанне асноў і пераход слова ў лексіка-граматычны клас прыметнікаў (*яснапёры* „які мае светлыя пёры”, *ястрававокі* „з якога добра ўсё відаць”): *...І плотак яснапёрых / Пасе ў вірах рака [К-4, 11]; Абрыв гары сівой ястрававокі... [К-3, 179];*

7) **дэпрэфіксацыя + асноваскладанне** – скарачэнне прыстаўкі ў адной з асноў і аб’яднанне асноў (*ліставея* „завяя з лістоў”): *Чужая птушка просіцца ў наш дом / Пад золкай дажджавою ліставеяй [К-5, 47];*

8) **дэсуфіксацыя + асноваскладанне** – скарачэнне ва ўтваральнай аснове першага кампанента суфікса і злучэнне скарачонай асновы з другім кампанентам (*зямляр* „зямны шар” ← *зям/н(ы) + шар*): *Прагінаецца вось, / Як скрыпіш ты, зямляр мой, / Партунейі дарог перашпітены [К-12, 204];*

9) **дэсуфіксацыя + суфіксацыя** – скарачэнне ва ўтваральнай аснове аднаго суфікса і далучэнне да яго другога суфікса (*зняначкаць* „неспадзяванасць” ← *зняначк/у/ + -асць*): *Ад дому за гэтулькі вёрст / Такая зняначкаць [К-12, 191];*

10) **дэсуфіксацыя + субстантывацыя** (*недацёс* „неразумны чалавек”): *І вось аднойчы ноччу (матка боска!) / Якісьці незычліўца, недацёс / Узяў сюзор’е з рамы зорканосца / І на другую раму перанёс [К-3, с. 103];*

11) **аферэзіс + прэфіксацыя** – немарфемнае скарачэнне пачатковай часткі другога кампанента і сумяшчэнне канца першага кампанента з пачаткам скарачонай часткі другога (*нясконцаць* „бясконцаць, бязмежнасць” ← *ня- + /бя/сконцаць*): *Ты ж [чалавек] ці не днём адным толькі жывеш, / Думаеш, пушча – нясконцаць, бязмеж [К-9, 151];*

12) **аферэзіс + імпазіцыя** – немарфемнае скарачэнне пачатковай часткі другога кампанента і сумяшчэнне канца першага кампанента з пачаткам скарачонай часткі другога (*чырваніцы* „спелыя ягады суніц” ← *чырвоц(ыя) + /су/ніцы*): *Ды як жа суніцы? / Ну дзе тут суніцы? / Вы гляньце на колер: / Яны ж – / чырваніцы! [К-4, 15];*

13) **сінкopa + імпазіцыя** – выдаленне адной фанемы з сярэдзіны другога кампанента і сумяшчэнне частак іх фанем (*лэсасека* „пагалоўнае знішчэнне людзей” ← *лэс + л/е/сасека, кавалеўства* „месца, дзе працуюць кавалі; кузня” ← *каваль + ка/р/алеўства*): *Всякаў, як лес той, час / Люд сякерай здэку. / Вось такая, брат, у нас / выйшла лэсасека [К-11, 233]; Грымотна тут. / Не чуўна нашых слоў. / Гарыць на тварах чырвань апраметна. / У кавалеўстве слаўных кавалёў / Гасцююць сёння мінскія паэты [К-2, 25];*

14) **апакопа + складанне** – скарачэнне канцавай часткі першага кампанента і злучэнне яе з другім кампанентам (*партмараль* „партыйная мараль“): *Жыццё нас круціла, як вір, / І лінію гнуў я, бывала, / І тую, якую крывіць / І гнуць партмараль не давала* [К-10, 24];

15) **зрашчэнне + суфіксацыя** – безмарфемнае аб’яднанне элементаў словазлучэння, г. зн. двух або некалькіх слоў, у адну лексічную адзінку і далучэнне да асновы другога кампанента суфікса (*доўгаграіны* „працяглы для прагляду“ ← *доўга + гра[й(э)] + н(ы)*): *А доўгаграіныя серыялы... набылі наркатычную сілу* [К-1, 82];

16) **зрашчэнне + плюралізацыя** – безмарфемнае аб’яднанне элементаў словазлучэння, г. зн. двух або некалькіх слоў, у адну лексічную адзінку і набыццё ёй формы множнага ліку (пры гэтым адбываецца змяненне значэння): (*маоцэдзун* „кіраўнікі-дыктатары“ ← *Мао + Цзэдун + (-ы)*): *Яны кармілі моцнай юнай / Чужых дачок, чужых сыноў / І нават гэтага Цзэдун / І іншых маоцэдзун* [К-11, 71].

Да трохсродкавых адносяцца чатыры спосабы:

1) **прэфіксацыя + суфіксацыя + постфіксацыя** – далучэнне да ўтваральнай асновы слова прыстаўкі, суфікса і постфікса (*прыхваставацца* „стаць у хвост чаргі“): *Пасварыўся / З чырванатвара-нахабнай / Прадаўчыцай / І часам, / Прыхваставаўся ў чаргу...* [К-3, 75]. У мове твораў К. Камейшы гэты спосаб даволіпрадуктыўны;

2) **асноваскладанне + дэсуфіксацыя + суфіксацыя** (*лё савыратоўчык* „той, хто спрабуе выратаваць чый-небудзь лёс“ ← *лёс + -а- + выратоў(ва)/(ць) + -чык*): *Згубіў я вас, перабудоўчыкі, / Наіўцы, / Лё савыратоўчыкі* [К-5, 9];

3) **апакопа + аферэзіс + імпазіцыя** (*кептычна* „ацэньваючы кепку“ ← *кеп/к/(а) + /с/кептычна*): *Як можна глядзець на кепку, якая табе падабаецца? Вядома ж, кептычна* [К-1, 21].

4) **дэсуфіксацыя + імпазіцыя + сінкопа** (*жульфак* – жартоўная назва факультэта журналістыкі ← *жул/ік/ + жу/р/фак*): *Акадэмію прайшоў, жульфак закончыў. Грамацей, калі сам пры чарцы, а маці пры пліце* [К-1, 20].

3 чатырохсродкавых спосабаў словаўтварэння зафіксаваны адзін – **дэпрэфіксацыя + дэсуфіксацыя + асноваскладанне + субстантывацыя** (*дрэвашчэп* „той, хто расшчэплівае дрэвы“ ← *дрэв(а) + /рас/шчэп/ліва/(ць)*): *Марозны студзень-дрэвашчэп / Халодна заравее* [К-8, 4].

Такім чынам, у мове твораў К. Камейшы фіксуецца індывідуальна-аўтарскія неалагізмы, утварэння рознымі спосабамі словаўтварэння (іх больш за 30), што сведчыць пра глыбокае чуццё аўтарам мовы, а таксама пра неабмежаваны магчымасці, закладзеныя ў словаўтваральнай сістэме беларускай мовы.

Крыніцы

- К-1 – Камейша, К. Ад Кромані да Свіцязі: лірычныя запісы, мініяцюры, эсэ / Казімір Камейша. – Мінск: Маст. літ., 2013. – 413 с.
К-2 – Камейша, К. Галоўная вярста: вершы і паэма / Казімір Камейша. – Мінск: Маст. літ., 1985. – 143 с.
К-3 – Камейша, К. Кубак блакіту: вершы і паэма / Казімір Камейша. – Мінск: Маст. літ., 1992. – 190 с.
К-4 – Камейша, К. Крыгагром: вершы, паэмы, казкі, скарагаворкі, загадкі: для дзяцей дашк. і мал. шк. узросту / Казімір Камейша. – Мінск: Юнацтва, 2001. – 191 с., іл.
К-5 – Камейша, К. Лінія лёсу: вершы / Казімір Камейша. – Мінск: Маст. літ., 1996. – 126 с.
К-6 – Камейша, К. Паміж кубкам і вуснамі: проза паэта / Казімір Камейша. – Мінск: Маст. літ., 2010. – 351 с.
К-7 – Камейша, К. Паэма / Казімір Камейша // Маладосць. – 2001. – № 7. – С. 113–132.
К-8 – Камейша, К. Плэс: вершы / Казімір Камейша. – Мінск: Маст. літ., 1982. – 110 с.
К-9 – Камейша, К. Пярэймы дня: вершы і паэмы / Казімір Камейша. – Мінск: Маст. літ., 1998. – 168 с.
К-10 – Камейша, К. Тут мае вёсны прычлены / Казімір Камейша. – Мінск: Маст. літ., 1977. – 80 с.
К-11 – Камейша, К. Чмяліны груд: вершы, паэмы / Казімір Камейша. – Мінск: Беларусь, 2014. – 296 с.
К-12 – Камейша, К. Я з пушчы...: кніга лірыкі / Казімір Камейша. – Мінск: Маст. літ., 1995. – 254 с.

Літаратура

1. Макарэвіч, В. Сын Налібоцкай пушчы / Васіль Макарэвіч // Полымя. – 2013. – № 12. – С. 148–160.
2. Изотов, В. П. Параметры описания системы способов русского словообразования: монография / В. П. Изотов. – Орел, 1998. – 149 с.

УДК 81'373

СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ КЛЮЧЕВОГО СЛОВА В ПОЭЗИИ ЗИНАИДЫ ГИПШУС

С.Н. Стародубец

(Россия, Брянск)

В работе рассматривается символическое узусное значение архетипических культурных символов лилия, дождь, цепь, авторских символов окказионального типа апельсинные цветы, пруд, лазурь и трансформированных автором узусных символов вода, небо/небеса в поэтическом идиостиле Зинаиды Гипшус.

Символическая семантика в настоящее время активно исследуется философами, психолингвистами, лингвокультурологами, диалектологами и другими учеными.

Репрезентацию символического в языковом знаке описывают Н.Д. Арутюнова, Е.А. Барляева, Ю.А. Гвоздарева, М.В. Никитин, З.Д. Попова, И.А. Стернин, Е.В. Шелестюк и другие лингвисты.

М.В. Никитин подчеркивает, что «символ – вещь (или ее изображение) в функции обозначения того, с чем она

ассоциативно соотносится за счет ее импликационных, аналогических и гипер-гипонимических связей. Для символа существенно, что он нагляден и что он через конкретное обозначает абстрактное» [1, 166]. По мысли ученого, символ через сравнение является средством постижения абстрактного через конкретное.

Е.А. Барляева в монографии «Символы сознания в структурах языка» определяет символы как свернутые метафоры, основанные на сравнении признаков означаемого и означающего [2].

Е.В. Шелестюк представляет символ как совокупность всех контекстов, в которых встречается означаемое. Она использует термин «символическая аура» [3, 140]. «В структуре основного значения слова (понятия) имеются семы, составляющие его «символическую ауру». Эта аура может быть обусловлена стереотипными для данной культуры ассоциациями, а также носить древний, архетипический характер. При актуализации слова в соответствующем контексте аура воплощается в переносном символическом значении. Символическая аура слова отражается в трех видах символов: культурно-стереотипных, архетипических и субъективно-авторских. Понятие (значение) обладает набором признаков, которые составляют сигнификат, или содержание понятия. Здесь выделяется интенционал (обязательные признаки), а также семы сильной и слабой импликации. Именно среди сигнификативных признаков выявляются семы, составляющие символическую ауру слова, которые делают потенциально возможной актуализацию символа в том или ином значении» [3, 142–143]. Соответственно символическое значение рассматривается как переносное, актуализированное в контексте.

Итак, «в лингвистике символическая семантика определяется как реализация абстрактной идеи, образа в наглядном воплощении. Формирование символической семантики основано на сравнении, ассоциативной, образной связи означаемого и означающего. Репрезентантом символической семантики служит символ, являющийся средством постижения абстрактного через конкретное» [4, 22].

Таким образом, символическое сосредоточено в сигнификате (ядерной части), если лексическое значение номинации отражает коллективные, архетипические знания, – в импликационале, т. е. в периферийной части лексического значения, если отражает авторские смысловые фокусы.

Рассмотрим узуальное и авторское символическое значение слов в поэзии Зинаиды Гиппиус.

«Лилия – «один из наиболее неоднозначных символов среди цветов – отождествляется с христианской религиозностью, чистотой, невинностью, но также, в старых традициях, ассоциируется с плодородием и эротической любовью из-за ее фаллоподобного пестика и специфического аромата. В христианском искусстве встречаются белые лилии, которые в XIX в. называли «Мадонна» – по ассоциации с Девой Марией. Их часто изображали в вазе или в руках архангела Гавриила в сценах Благовещения. Прекрасные лилии в долине несут тот же символизм. Как один из наиболее предпочтительных садовых цветов во времена античности, лилии считались легендарными: они выросли из молока богини земли Геры. Лилии связывали с плодородием не только в Греции, но и в Египте, и повсеместно на Ближнем Востоке. Лилии символизировали процветание и королевскую власть в Византии. Белые лилии могут иногда символизировать смерть, так же как и чистоту, и их часто изображают как знак скорой смерти» [5, 195].

Зинаида Гиппиус использовала данный символ в стихотворении «Иди за мной»: «*Полувядших лилий аромат Мои мечтания легкие туманит, Мне лилии о смерти говорят, О времени, когда меня не станет*» [6, 38].

Символ *лилия* используется здесь поэтессой в значении смерти, т. е. эксплицируется архетипическое значение с отрицательной коннотацией.

Символ «*лилия*» продуктивен и в стихотворении «За что?»: «*Морские дали – поля Бледно-серебряных лилий... Родная моя земля, За что тебя погубили?*» [6, 27].

В этом отрывке слово *лилия* также символизирует угасание, смерть и сохраняет отрицательную оценку.

«Цепь – «зависимость, но также единство через зависимость в дружбе, общении или совместных усилиях. Как и путы, цепи являются эмблемой рабства, а в христианском искусстве – порока. Разорванные цепи – знак свободы и спасения. Цепи могут быть символом общественного согласия, семейного союза, а также союза небесных и земных сил, что восходит к греческому поэту Гомеру (IX в. до н.э.)» [5, 404].

В стихотворении «Ты любишь?»: «*Был человек. И умер для меня. И, знаю, вспоминать о нем не надо. Концу всегда, как смерти сердце радо, Концу земной любви – закату дня. Уснувшего я берегу покою. Да будет легко земля забвенья! Распались тихо старой цепи звенья... Но злая жизнь меня свела – с тобой!*» [6, 43]

В этом отрывке символ *цепь* реализует узуальное символическое значение. Лирическая героиня подчеркивает, что бывшие болезненные страстные отношения с любимым человеком исчерпали себя, превратившись в «старой цепи звенья». Поэтесса освободилась от страданий, обрела свободу и спокойствие. Однако, «злая жизнь» не позволяет забыть все окончательно, берedit душу. Коннотация символа *цепь* отрицательная.

«Дождь – «символизирует божественное благословение, нисхождение небесного блаженства и очищения, плодородие. Символизм дождя сходен с символизмом солнечных лучей в случае, когда он олицетворяет оплодотворение и духовное открытие. Все боги Неба оплодотворяют Землю дождем. Падающий с Неба дождь оплодотворяет Землю, и она рождает зерно для человека и зверя (Эсхил)» [5, 33].

В стихотворении «Пыль»: «*И ветер, встав на миг единый, Дождем дохнул – и вмиг исчез. Волокна серой паутины Плывут и тянутся с небес*» [6, 47].

Под *дождем* здесь понимается очищение, освобождение, эксплицирована положительная коннотация символа.

В стихотворении «Дождичек»: «*О, весь лёлй дождь осенний, Вечный – завтра и вчера! Всё беспечней, совершенней Однозвучная игра. Тучны, грязны и слезливы, Оседаят небеса. Веселы и шепотливы Дождевые голова. О гниеньи, разложеньи Всё твердят – не устают, О всеобщем разрушеньи, Умирании поют. О болезни одинокой, О позоре и скорбях Жизни нашей темноокой, Где один властитель – Страх*» [6, 19].

Символ *дождь* употребляется в стихотворении «Дождичек» в значении спасения, освобождения от гниения, разложения, умирания, болезни и позора. «*Веселы и шепотливы Дождевые голова*» – так поэтесса рисует образ дождя и как бы сравнивает его с «*грязными*» и «*слезливыми*» небесами. Таким образом, в приведенных стихотворениях значение символа *дождь* архетипично, коннотация символа положительная.

Не менее продуктивны в поэзии Зинаиды Гиппиус и собственно авторские символы.

«Апельсиновые цветы – символ истины, тайны, блаженства и удовольствия.

Зинаида Гиппиус употребляет этот символ в стихотворении «Апельсиновые цветы»: «*О, берегитесь, убегайте От жизни легкой пустоты. И прах земной не принимайте За апельсиновые цветы. Поверьте, встречи нет случайной, – Как мало их среди суеты! И наша встреча дышит тай-*

ной, Как апельсиновые цветы. Вы счастья ищете напрасно, О, вы боитесь высоты! А счастье может быть прекрасное, Как апельсиновые цветы». [6, 50].

Лирическая героиня считает, что не нужно принимать мелочные, суетные пристрастия за истину, так как между сиюминутным и бесконечным – непреодолима пропасть. Во второй строфе символ *апельсиновые цветы* означает таинственность неслучайной встречи. В третьей строфе, вновь при помощи сравнения, поэтесса акцентирует внимание на том, что счастье не означает нечто высокое и недостижимое, его очарование может быть и вполне реальным, достижимым, земным. Коннотация символа *апельсиновые цветы* положительная.

Пруд – авторский символ смерти, который встречается в стихотворении «К пруду»: «Вода немая умерла И неподвижен тихий пруд... И слышу кто-то шепчет мне: «Скорей, скорей! Уединенье, Забвенье, освобождение – Лишь там... внизу... на дне... на дне...» [6, 39].

Коннотация символа отрицательная, символическое значение – «нечто манящее своей таинственностью, освобождением от суеты».

Лазурь – символ счастливой жизни, любви, тепла, душевного спокойствия. В стихотворении «Бессилие»: «Смотрю на море жадными очами, К земле прикованный, на берегу... Стою над пропастью – над небесами – И улететь к лазури не могу» [6, 32].

В этом контексте, как мы полагаем, З. Гиппиус не ставит знак равно между *лазурью* и *небом*. *Лазурь* здесь – это нечто более высокое, блаженное, а именно счастливая жизнь, любовь, тепло, душевное спокойствие, к которым стремится лирическая героиня. Значение символа *лазурь* в этом фрагменте имеет положительную оценку.

Следует отметить, что, помимо собственно языковых и авторских символов, в отдельную группу выделяем авторски трансформированные языковые символы *вода* и *небеса*.

«Вода» – «древний универсальный символ чистоты, плодородия и источник самой жизни. Во всех известных легендах о происхождении мира жизнь произошла из первородных вод, женского символа потенции, лишенной формы. В общем смысле вода – эмблема всех жидкостей в материальном мире и принципов их циркуляции, растворения, смешения, сцепления, рождения и возрождения. Считалось, что чистая вода, особенно роса, родниковая и дождевая вода имеют целебные свойства и являются формой божественной милости, даром матери-земли или небесных богов. Вода могла быть символом духовной пищи и спасения, ее сравнивали с мудростью» [5, 43–44].

В стихотворении «К пруду»: «Вода прозрачнее стекла. Над ней и в ней кусты рябины. Вдыхаю запах бледной тины... Вода немая умерла, И неподвижен тихий пруд...» [6, 39]

В данном отрывке символ *вода* имеет двойственное значение: слово *вода* в контексте стихотворения и символ жизни, процветания, и предвестник близкой смерти. Соответственно, с одной стороны, символ сохраняет узуальное значение, а с другой, эксплицирует авторское. Коннотация в авторском сознании меняется со стандартной положительной на авторскую отрицательную.

«Небо (небеса)» – «повсеместно связывалось со сверхъестественными силами, символ превосходства, властных полномочий, духовного просвещения и вознесения. Оплодотворяющее действие солнца и дождя, вечное сияние звезд, луна, влияющая на приливы и

отливы, разрушительная стихия шторма – все это стало причиной того, что небо почиталось как источник космической силы. Согласно некоторым мифам, небу пришлось отделиться от земли, чтобы на поверхности последней зародилась жизнь. В большинстве традиций на небе располагалась обитель, через уровни которой души возносились к абсолютному свету и покою» [5, 235].

Этот символ имеет отражение в ряде стихотворений З. Гиппиус. В стихотворении «Посвящение»: «Мы с тобою единственно близки, Мы оба идем на восток. Небеса злоданы и низки, Но я верю – дух наш высок» [7, 29]

В приведенном стихотворении Зинаида Гиппиус расширяет значение символа *небеса* (= «препятствие») и меняет его коннотацию с положительной на отрицательную. Стихотворение «Посвящение» было написано в 1894 году. Из биографии поэтессы мы можем узнать, что в это время «финансовое положение супружеской четы (З. Гиппиус и Д. Мережковского), жившей почти исключительно на гонорары, оставалось в эти годы тяжёлым. К тому же в эти годы З. Гиппиус преследовали проблемы со здоровьем. Таким образом, мы можем полагать, что символ *небеса* здесь – это жизненные трудности поэтессы, тяжёлое финансовое положение, а также проблемы со здоровьем, которые были препятствием на пути к новой жизни и к новым творческим достижениям.

Символ *небо (небеса)* репрезентирован и в стихотворении «Крик»: «Мы падаем, толпа бессильная, Бессильно веря в чудеса. А сверху, как плита могильная, Слепые давят небеса» [7, 40]

Данное стихотворение написано в 1896 году, поэтому возможно, что и значение символа *небеса* здесь связано с теми же биографическими фактами жизни поэтессы. Символ *небеса* – это тяжесть бытовых проблем, слабое здоровье поэтессы, которые как бы давят, препятствуют её высоким стремлениям. Коннотация символа *небеса* в этом стихотворении, как и в предыдущем контексте, отрицательная. Следовательно, значение символа *небеса* автором переосмыслено, трансформации подвергается оценка слова (традиционная положительная заменяется на авторскую отрицательную), и потому становится амбивалентной.

Подобное значение символа *небо (небеса)* отражено в стихотворении «Молитва»: «Тени луны неподвижные... Небо серебряно-чёрное... Тени, как смерть, неподвижные... Живо ли сердце покорное?» [6, 48]

Рассмотрев 23 продуктивных символа (в том числе пять авторских) в поэзии З. Гиппиус, мы выяснили, что общекультурное символическое значение слова наиболее частотно, однако в отдельных случаях оно обрастает новым, авторским содержанием – трансформируется само значение, коннотация при этом становится амбивалентной (в узуальном значении – положительной, в трансформированном – отрицательной). Среди восемнадцати проанализированных символических языковых единиц пятнадцать сохраняют книжное узуальное значение (например: *лилия, цень, дождь* и др.), а значение четырех единиц – трансформировано автором (*вода, кольцо, небо/небеса, слово*). В последних из указанных языковых единиц в результате трансформации фиксируется

и изменение знака оценки с положительной на отрицательную (*небо (небеса), вода, кольцо*). Собственно авторские символы (*апельсинные цветы, пруд, лазурь*)

реализуют свою образную многоплановость только в пределах поэтического идиостиля.

Литература

1. Никитин, М. В. Курс лингвистической семантики. / М.В. Никитин. – СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2007. – 819 с.
2. Барляева, Е.А. Символы сознания в структурах языка. / Е.А. Барляева. – СПб., 2011. – 263 с.
3. Шелестюк, Е.В. О лингвистическом исследовании символа / Е.В. Шелестюк // Вопросы языкознания. – М.: Наука, 1997. – С. 125–143.
4. Тараканова, Д.А. Символический компонент значения диалектного слова (на материале говоров Среднего Приобья) / Д.А.Тараканова. Дис. кандидата филологических наук по специальности 10.02.01. – русский язык – Томск, 2012, – 193 с.
5. Тресиддер, Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер; пер. с англ. С. Панько. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
6. Гиппиус, З. Н. Стихотворения; Живые лица (Забытая книга). / З.Н. Гиппиус. – М.: Художественная литература, 1991. – 471 с.
7. Гиппиус, Зинаида. Стихи и проза. / З.Н. Гиппиус. – Тула.: Приок. кн. изд-во, 1992. – 431 с.

УДК 821.161.1:82-1

СТИХОТВОРЕНИЕ А.С. ПУШКИНА «БЕСЫ» В КОНТЕКСТЕ ЛИРИКИ ПОЭТА 1830-х гг.

И.Л. Судибор
(Мозырь, Беларусь)

В статье анализируется стихотворение А.С. Пушкина «Бесы» в контексте творчества поэта и как образец философской лирики 1830-х годов.

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь темна.
Еду, еду в чистом поле;
Колокольчик дин-дин-дин...
Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!
«Эй, пошел, ямщик!...» – «Нет мочи:
Коням, барин, тяжело;
Вьюга мне слипает очи;
Все дороги занесло;
Хоть убей, следа не видно;
Сбились мы. Что делать нам!
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.
Посмотри: вон, вон играет,
Дует, плюет на меня;
Вон – теперь в овраг толкает
Одичалого коня;
Там верстою небывалой
Он торчал передо мной;
Там сверкнул он искрой малой
И пропал во тьме пустой».

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Сил нам нет кружиться в доле;
Колокольчик вдруг умолк;
Кони стали... «Что там в поле?» –
«Кто их знает? пень иль волк?»

Вьюга злится, вьюга плачет,
Кони чуткие храпят;
Вот уж он далече скачет;
Лишь глаза во мгле горят;
Кони снова понеслись;
Колокольчик дин-дин-дин...
Вижу: духи собрались

Средь белеющих равнин,
Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре,
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...
Сколько их! куда их гонят?
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?

Мчатся тучи, вьются тучи,
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

Стихотворение А.С. Пушкина «Бесы» было написано 6 сентября 1830 года в первую Болдинскую осень поэта. Три месяца поэт провел в имении Болдино Нижегородской губернии. «*Осень подходит... Это любимое мое время – здоровье мое обыкновенно крепнет – пора моих литературных трудов*», – писал Пушкин. Болдинская осень ознаменовала собой самый плодотворный период в творчестве поэта. В августе 1830 года Пушкин отправился из Петербурга через Москву в Нижегородскую губернию, в родовое имение отца Болдино для принятия его в свое владение, отец подарил имение Пушкину в качестве свадебного подарка. Хозяйственными делами Пушкин не умел и не любил заниматься. Это у него было даже помимо его желаний. По настоящему заниматься он умел только поэзией. Так было и в этот раз. На пороге нового периода своей жизни Пушкин напряженно думает о будущем. Он желает семейного счастья, простых человеческих радостей и томится мрачными предчувствиями. В журналах литературная критика пишет об упадке таланта поэта, клеветает на него и даже унижает его человеческое достоинство. Травля поэта началась. Пушкин принял вызов, но борьба была неравной. Поэт пришел в отчаяние.

Эти мрачные настроения отразились и в лирике поэта. В период Болдинской осени было написано около 30 стихотворений, среди которых «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»), «Бесы», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы...», «Что в имени тебе моем?», «Пора, мой друг, пора», «Герой» и «Заклинание», «Прощание». В этих произведениях все глубже начинает проявляться обостренное ощущение уходящего времени, стихи приобретают характер лирических переживаний, глубокого осмысления философских проблем человеческого бытия: смысла жизни, ее цели и, наконец, смерти.

Стихотворение А. С. Пушкина «Бесы» – образец философской лирики, результат трагических коллизий в духовной и творческой жизни поэта, одно из самых надрывно-безнадежных стихотворений поэта, в котором конкретный жизненный случай поднят на высоту громадных философских обобщений. Идея «Бесов» в классической и современной пушкинистике и сегодня вызывает литературную полемику. Так, М. Гершензоном была предпринята попытка истолковать стихотворение в аспекте автобиографического контекста: написано оно в 1830 году и ассоциируется с Болдинской осенью – холерой, семейными хлопотами поэта накануне свадьбы, с упадническим состоянием духа. Б. Мейлах отмечает, что стихотворение «и по замыслу, и по выполнению является конкретным изображением метели и связанных с нею переживаний путника и ямщика», используя «фольклорные мотивы, ничего символического в себе не содержит» [9, 11]. Б.П. Городецкий пишет о том, что «Бесы» – многоплановое произведение: «...Это в конечном счете – и стихотворение о себе, о своем месте в жизни, о своем отношении к окружающей действительности» [5, 379]. Глубоко исследовал произведение Д.Д. Благой. По его мнению, «Бесы» «соприкасаются с целым рядом пушкинских творений, в особенности лирических стихов, объединенных темой русской зимы» [3, 474]. Н.П. Капшай, анализируя пушкинский текст, приходит к выводу, что «путь постижения смысла целого в «Бесах» лежит через постижение созданного в стихотворении образа природы». Пейзаж в стихотворении выполняет несколько функций: «изобразительную – живописно рисует картину зимнего вечера; коммуникативную – активно включает в воссоздаваемый поэтический мир читателя; идейную – способствует оформлению авторской мысли; выразительную – выявляет отношение автора к миру» [6, 81].

Первоначальное название стихотворения – «Шалость», потом оно сразу же исчезает, и, переписывая стихотворение набело, Пушкин пишет – «Бесы». В «Словаре русского языка» под редакцией С.И. Ожегова слово «бес» трактуется как злой дух в старых народных поверьях, что и обуславливает мифологический характер сюжета и образов стихотворения [10, 39].

В «Бесах» в иносказательной форме отразилась современная Пушкину историческая и литературная обстановка. В 30-е годы общество приходит к трагедийному ощущению истории, понимание прогресса становится все более пессимистичным. «Реализм промышленного» века обращившись фантастикой и абсурдом. Разделял такую мрачную оценку современного общества и Пушкин. Еще середина 20-х годов становится для поэта временем переосмыслений и переоценок. В стихотворении «Разговор книгопродавца с поэтом» читаем: «*Наш век – торгаши; в сей век железный / Без денег и свободы нет...*»; «*Позвольте просто вам сказать: / Не продается вдохновенье, / Но можно рукопись*

продать...». Поэт недоволен современным состоянием русской литературы. В письме М.Н. Погодину 11 июля 1832 года находим: «Варварство нашей литературной торгавли меня бесит».

Многое в жизни было противостественным, но этот ход событий приходилось принимать. «Надежды славы и добра» не сбывались. Пушкин испытывает голод общения и духовное одиночество. Мир представляется темной клеткой, где нет просвета. Образы ущелья, темноты, тюрьмы возникают в стихотворении «Страшно и скучно», написанном в 1829 году. Поэт ощущает, что в «тишине» над его головою собираются тучи, что приближается беда. Все это мы находим в «Предчувствии» 1828 года. Стихотворение «Бесы», подготовлявшееся всем ходом духовного развития Пушкина конца 20-х годов, выражало не только сомнения и поиски столь трудной истины, но и известный итог этих размышлений и поисков.

Основная тема стихотворения – тема дороги – жизненного пути человека, его судьбы (а может быть, и всей России). Пафос произведения – трагический. В художественном пространстве стихотворения выделяются следующие доминирующие образы: метели, вьюги, ямщика и барина; злых духов – бесов; колокольчика; дороги.

Народная фантазия часто видела в метели что-то бесовское, колдовское, завораживающее. Метель манит в неведомую даль и грозит гибелью. С первых же строк пушкинского стихотворения мы погружаемся в стихию тревоги и неопределенности. Пейзаж дается через восприятие лирического героя: *Мчатся тучи, вьются тучи; / Невидимкою луна / Освещает снег летучий; / Мутно небо, ночь мутна.*

Картина зимней вьюги находится в состоянии движения, что проявляется в наличии активных глаголов действия – мчатся, вьются, слипает, освещает; в признаках предметов, содержащих действие – летучий, мутна; в именах существительных, обозначающих динамичность – тучи, снег, дороги. Природный мир изображен в таинственном самодвижении. В полной гармонии с пейзажем находятся и чувства лирического героя. В душе его тревога, смутная, неясная тоска, мрак: *Еду, еду в чистом поле; / Колокольчик дин-дин-дин... / Страшно, страшно поневоле / Средь неведомых равнин!* Наречие «страшно» четко обозначены эмоции и ощущения героя. Страх этот не в силах победить даже звук колокольчика, призванного, согласно мифологической традиции, бороться с нечистой силой. Путникам чудятся при неверном свете луны духи, бесы, сбивающие их с верного пути.

Во второй строфе разворачивается диалог путника с ямщиком, усиливающий и нагнетающий ощущение тоски и тревоги. В речи ямщика также чувствуется смятение и испуг:

*«Эй, пошел, ямщик!...» – «Нет мочи:
Коням, барин, тяжело;
Вьюга мне слипает очи;
Все дороги занесло;
Хоть убей, следа не видно;
Сбились мы. Что делать нам!
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.*

Во фразе ямщика «Нет мочи» передается охватившее людей отчаяние. Герой зачарован жуткими проделками беса, образ которого поражает своей таинственностью и неопределенностью. Во второй – чет-

вертой строфах путь героя напоминает перемещение по замкнутому кругу: «нет мочи», «все дороги занесло», «следа не видно», «в поле бес нас водит, видно», «сил нам нет кружиться доле», «колокольчик вдруг умолк», «кони стали». Здесь же образ беса в определенном смысле принимает более четкие очертания: «...играет, / Дует, плюет на меня / Вон – теперь в овраг толкает / Одичалого коня». Основной образ стихотворения, – это образ «кружения», «снежного вихря»: «В поле бес нас водит, видно, / И кружит по сторонам». Затем образ этот разрастается до бесконечности: «Вижу: духи собралися / Средь белеющих равнин»; «Закружились бесы разны, / Будто листья в ноябре»; «Мчатся бесы рой за роем / В беспредельной вышине». В образе бессмысленного кружения заключена внутренняя тема произведения. Здесь мы можем говорить о символике пушкинского стихотворения. Дорога – это жизненный путь человека, выюга – его жизненные невзгоды, бесы – человеческие страсти, сбивающие людей с истинного пути, порою безраздельно владеющие человеческими душами.

«Бесы» написаны четырехстопным хореем, восьмистишиями, рифмовка в каждом из четверостиший в восьмистишии – перекрестная. Быстрый темп хорея и симметрическое повторение через каждые две строфы четверостишия: «Мчатся тучи, вьются тучи...» – иллюстрируют однообразное кружение метели. Ритм стихотворения, его образы (метели, дороги, беса, волка) воссоздают страшную картину зимней метели, в которой заблудился ямщик и барин. В стихотворении использованы емкие, эмоциональные эпитеты («мутно небо, ночь мутна», «среди неведомых равнин», «одичалого коня», «кони чуткие», «в беспредельной вышине», «визгом жалобным и воем»), повторы, подчеркивающие монотонность и однообразие зимнего пути, и одновременно нарастающий страх героя («еду, еду», колокольчик «дин-дин-дин», «страшно, страшно», «вон, вон»), олицетворения («вьюга злится, вьюга плачет»), метафора («Вьюга мне слипает очи»). Лексика у Пушкина разнообразна: здесь мы находим слова разговорно-бытового стиля («поневоле», «нет мочи», «Хоть убей, следа не видно»), «высокого» стиля («очи», «далече»). Завывание метели передано в «Бесах» аллитерациями. Преобладающие шипящие Ч, Щ, глухие, сонорные в слоговом сочетании с гласной У фонетически дополняют зимний пейзаж («Мчатся тучи, вьются тучи; / Невидимкою луна / Освещает снег летучий; / Мутно небо, ночь мутна...»).

Таким образом, стихотворение «Бесы» представляет собой изображение картины русской зимы с ее грозной метелью, а также итог горьких размышлений Пушкина о своем жизненном пути и современной ему России.

Таким образом, стихотворение «Бесы» представляет собой изображение картины русской зимы с ее грозной метелью, а также итог горьких размышлений Пушкина о своем жизненном пути и современной ему России.

Литература

1. Пушкин, А.С. Сочинения: в 3-х т. / А.С. Пушкин. – Минск, 1986. – Т.1: Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила.
2. Александр Сергеевич Пушкин: школьный энциклопедический словарь; под ред. В. И. Коровина. – М., 1999.
3. Благой, Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826–1830) / Д.Д.Благой. – М., 1967.
4. Болдино. Осень. 1830. Фотолитературная композиция. – М., 1990.
5. Городецкий, Б.П. Лирика Пушкина / Б.П.Городецкий. – М., 1962.
6. Капшай, Н.П. Работа над поэтическим текстом в школе: пособие для учителей общеобразовательных школ / Н.П. Капшай. – Мн., 2001.
7. Коровин, В. И. А.С. Пушкин в жизни и творчестве / В.И. Коровин. – М., 2009.
8. Маймин, Е.А. Пушкин. Жизнь и творчество / Е.А.Маймин. – М., 1981.
9. Мейлах, Б. С. Пушкин и его эпоха / Б.С.Мейлах. – М., 1967.
10. Ожегов, С.И. Словарь русского языка / С.И.Ожегов. –М.: Русский язык, 1988.

УДК 821.161.1:82-1

К ВОПРОСУ О СОЗДАНИИ ПОРТРЕТНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ НЕВЕРБАЛЬНЫМИ СРЕДСТВАМИ (на материале повести А.И. Куприна «Гранатовый браслет»)

Т.И. Татарина, В.И. Горбачук
(Мозырь, Беларусь)

В статье выявляется роль невербальных средств коммуникации в повести А. Куприна «Гранатовый браслет».

Как правило, не всегда можно посредством речи передать некоторые особенности, связанные с состоянием человека на данный момент. Как в жизни, так и в литературе, некоторые нюансы передаются посредством жестов, мимики, движений. И здесь на помощь приходят невербальные средства общения, которые помогают наиболее полно раскрыть характер персонажа, его намерения, передать состояние бессловесно. Благодаря исследованиям в области семиотики, социолингвистики и теории коммуникации вопросы изучения жестового языка привлекают внимание ученых. Очень важное значение имеют так называемые «штрихи», еле уловимые, почти невидимые жестовые проявления. Эти движения почти не поддаются контролю, и именно они становятся дополнением к основной характеристике человека. Что же такое невербальное общение? Ответ очень прост: это

общение бессловесное.

Ученые заметили, что, как жесты и мимика без слов, так слова без соответствующего невербального сопровождения не приводят к оптимальному, желанному для обоих собеседников общению.

И русская литература тому пример. Очень интересно и многообразно использование невербальных средств общения в произведениях А.И. Куприна, 145-летие со дня рождения которого отмечается в этом году, и в частности в его повести «Гранатовый браслет», со дня написания которой исполнилось 105 лет. В этом году исполняется 145 лет со дня рождения А. И. Куприна и 105 лет с года написания повести «Гранатовый браслет». Тема любви нередко становится основным мотивом произведений Куприна. Любовь – чувство вечное, проявляемое по-разному. У Куприна это история любви «маленького

человека» (Желткова), который не может иметь взаимности с образом своих мыслей. Эта любовь становится смыслом его жизни. И автор посредством разных литературных приемов помогает читателю проникнуть в характеры персонажей, понять их поступки. Одним из таких приемов и является использование невербальных средств, общения – соматизмов (жесты, мимика, и т. д.)

Кто же такой этот «маленький человек» Желтков? Ответ на этот вопрос нам поможет дать анализ текста, в том числе наблюдение за использованием автором невербальных средств языка.

А.И. Куприн, создавая образ Желткова, неоднократно прибегал к использованию невербальной характеристики героя, что в полной мере позволяет читателю получать большую часть информации. Проанализировав контексты относящиеся к речи героя, можно сделать вывод, что автор использовал коммуникативные единицы из разряда паралингвистики, гаптики, и проксемики. Рассмотрим паралингвистические единицы. Здесь следует обратить внимание на голос. Г.Е. Крейдлин отмечает: «По звучанию голоса мы можем также описать физическое и психическое состояние человека и часто даем незнакомому или малознакомому человеку характеристику или оценку» [1, 216].

Анализ голоса героя выражает его психологическое состояние и почти не меняется на протяжении встречи с ним. В начале встречи Желтков испугался неожиданных визитеров и был в смятении, он не говорил, он лепетал: « – Войдите, – отозвался слабый голос» [2, 278]; «Желтков, совершенно растерявшись, опустился вдруг на диван и пролептал омертвевшими губами: "Прошу, господа, садиться!"» [2, 278]. Далее он приходит в себя и, соответственно голос его приобретает совершенно другие нотки: «– Я к вашим услугам, ваше сиятельство, – произнес он глухо, глядя на Василия Львовича умоляющими глазами» [2, 278].

Увидев гневное выражение на лице Тугановского, он опять приходит в состояние смятения. Голос его опять меняется и переходит в шепот: «– Простите... Я сам знаю, что очень виноват, – прошептал Желтков, глядя вниз, на пол, и краснея» [2, 279].

Итак, мы можем сделать вывод, что хорошо подобранная автором голосовая картина характеризует Желткова как человека, находящегося в смятении, страхе, неуверенности. На протяжении всего разговора его голос был практически тих, менялись только едва уловимые оттенки.

Развивая диалог, автор описывает невербальное поведение Желткова, пытаясь передать смятение, растерянность и нарастающую тревогу в душе героя от несбыточной любви. Изначальное описание портрета говорит нам о том, что этот человек легко ранимый, с доброй душой, вызывающий чувство жалости: «Очень бледный, с нежным девичьим лицом, с голубыми глазами и упрямым детским подбородком с ямочкой посредине;

лет ему, должно быть, было около тридцати, тридцати пяти» [2, 278].

Создавая невербальный портрет героя, автор использует такой раздел невербальной семиотики, как гаптика. Несколько раз автор акцентирует внимание на руках Желткова: «Лица хозяина сначала не было видно: он стоял спиной к свету и в замешательстве потирал руки» [2, 278]; «И опять его дрожящие руки забегали, теребя пуговицы, щипля светлые рыжеватые усы, трясая без нужды лицо» [2, 278]; «Он положил руки в карманы, сел удобно в угол дивана, достал портсигар и спички и закурил» [2, 278]; «Вскочил, подбежал к окну, теребя волосы» [2, 278].

Явно прослеживается нервозность в поведении и ничем не скрытое волнение.

Куприн использует окулесические единицы, в которых пространственный компонент указывает на направленность взгляда. Автор таким образом повышает эмоциональность, создает накал страстей: «– Я к вашим услугам, ваше сиятельство, – произнес он глухо, глядя на Василия Львовича умоляющими глазами» [2, 278]. В момент уже принятого решения по глазам героя видна его решимость: «Глаза его блестя и были глубоки, как будто наполнены непролитыми слезами» [2, 280]. Для характеристики героя Куприн использует окулесические единицы в комплексе с другими невербальными единицами: «– Простите... Я сам знаю, что очень виноват, – прошептал Желтков, глядя вниз, на пол, и краснея» [2, 279]; «– Да, – ответил Желтков тихо и опустил ресницы благоговейно» [2, 279].

Умело А.И. Куприн использует невербальные единицы, связанные с проксемикой. Здесь Куприн уделяет внимание непонятным действиям и непредсказуемым светлым движениям героя: «Желтков, совершенно растерявшись, опустился вдруг на диван и пролептал омертвевшими губами: "Прошу, господа, садиться". Но, должно быть, вспомнил, что уже безуспешно предлагал то же самое раньше, вскочил, подбежал к окну, теребя волосы, и вернулся обратно на прежнее место [2, 278]; «Он сделал по направлению к Тугановскому два шага с протянутой рукой» [2, 278].

В кульминационные моменты писатель прибегает к комбинации нескольких невербальных компонентов: «Желтков в продолжение нескольких секунд ловил ртом воздух, точно задыхаясь, и вдруг покатился, как с обрыва. Говорил он одними челюстями, губы у него были белые и не двигались, как у мертвого» [2, 278]. В этой фразе выражен весь накал происходящего.

Итак, исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что использование невербальной семиотики в художественном тексте помогает наиболее полно проникнуть в душевное состояние героя, оценить его поступки благодаря речи, жестам, взгляду, движениям, что немаловажно для читательского восприятия произведения.

Литература

1. Крейдлин, Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык / Г.Е. Крейдлин – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
2. Куприн, А. И. Сочинения в двух томах / А. И. Куприн. – М.: Художественная литература, 1980. – Т. 1. – 351 с.

Т.И. Татарнинова, А.А. Кудренко
(Мозырь, Беларусь)

В статье рассматриваются стилистические приемы, основанные на явлении антонимии: антитеза, оксюморон и др.

Одним из ярких средств выразительности художественной речи по праву считаются антонимы, позволяющие показать жизнь в контрастах, обеспечивая цельность восприятия действительности.

Контрасты, отражающие смену душевных состояний, придают поэзии М.Ю. Лермонтова удивительное своеобразие.

Основная стилистическая функция антонимов – быть лексическим средством выражения **антитезы** – стилистической фигуры контраста, резкого противопоставления понятий, положений, образов, состояний:

«Клянусь я **первым** днем творенья, / Клянусь его **последним** днем, / Клянусь **позором преступленья** / И вечной **правды торжеством**. / Клянусь паденья **горькой мукой**, / Победы **краткою мечтой**; / Клянусь **свиданием с тобой** / И вновь **грозящую разлукой**» [3, 530].

Антитеза – одно из любимых поэтических средств поэта – обретает в его лирике новую жизнь, полную художественных неожиданностей: «**Небесный свет** теперь **ласкает** / **Бесплотный взор** его очей; / Он слышит **райские напевы**... / Что жизни **мелочные сны**, / И стон и слезы **бедной девы** / Для **гостя райской стороны?**» [3, 515].

По структуре антитеза может быть простой (одночленной): «**Надежда есть – ждет правый суд**: / **Простить он может, хоть осудит!**» [3, 529] и сложной (многочленной): «**Час разлуки, час свиданья – Им ни радость, ни печаль**; / **Им в грядущем нет желанья** / **И прошедшего не жаль**» [3, 515].

К простой антитезе относятся:

1. Антиметабола (менее распространенные названия – антиметатеза, антиметалепса) – повторение во второй части предложения слов, которые в первой части стоят в ином порядке, причем меняется смысл, например: «**Это не конец, это даже не начало конца, а, возможно, конец начала**».

2. Синтаксический параллелизм – **познай, где свет, – поймешь, где тьма**.

Подвиды сложной антитезы:

1. Аллойзис, или развернутая антитеза.
2. Мукабала – **не бойся врага умного, бойся друга глупого**.

Также антитеза бывает однокоренной, разнокоренной и безморфемной (смысловой) [1, 172]. Отдельно выделяют оксюморон – **живой труп**.

В сложную антитезу должно быть вовлечено несколько антонимичных пар [2, 65].

М.Ю. Лермонтов, стремясь к выразительности, афористической отточенности речи, нередко вводил в текст антонимы в процессе авторедактирования, предпочитая контрастные слова нейтральным: «**Но, полно душою преступной**, / **Тамары сердце недоступно** / **Восторгам чистым**... / **И все ей в нем предлог мученью – / И утра луч и мрак ночей**» [3, 520].

Антонимы способствуют раскрытию противоречивой сущности предметов, явлений: «**И дикий крик, и стон глухой** / **Промчались в глубине долины**» [3, 506]; «**В любви, как в злобе, верь, Тамара, / Я неизменен и велик**» [3, 531]; «**Клянуся небом я и адом, / Земной святыней и тобой**» [3, 530].

В лирике Лермонтова из вышеперечисленных видов антитезы наиболее часто встречается **простая антитеза**: «**Она страдала и любила**» [3, 538], **сложная разнокоренная антитеза**: «**Клянусь я первым** днем творенья, / **Клянусь его последним** днем, / **Клянусь позором преступленья** / **И вечной правды торжеством**. / **Клянусь паденья горькой мукой**, / **Победы кратко мечтой**; / **Клянусь свиданием с тобой** / **И вновь грозящую разлукой**» [3, 530], намного реже встречается **однокоренная антитеза**: «**Летит без цели и следа, / Бог весть откуда и куда**» [3, 506].

В анализируемом произведении не выявлено примеров антиметаболы, синтаксического параллелизма, мукабалы.

Противопоставление усиливает эмоциональность речи. Не случайно антонимия лежит в основе многих **афоризмов**: «**Надежда есть – ждет правый суд**: / **Простить он может, хоть осудит!**» [3, 529].

Противоположен антитезе прием, состоящий в **отрицании** контрастных признаков у предмета: «**Где преступленья лишь до казни**, / **Где страсти мелкой только жить**; / **Где не умеют без боязни** / **Ни ненавидеть, ни любить**» [3, 531].

Подобное использование антонимов дает возможность указать на такие понятия, которые в языке не имеют точного определения, например: «**Он был похож на вечер ясный / Ни день, ни ночь, – ни мрак, ни свет!**» [3, 517].

Явление антонимии лежит и в основе **оксюморона** – яркого стилистического приема образной речи, состоящего в создании нового понятия соединением контрастных по значению слов: «**Но и в монашеской одежде, / Как под узорною парчой**» [3, 518].

Одни оксюмороны строятся на подлинных антонимах: «**Увы! завтра ожидала / Ее, наследницу Гудала, / Свободы резвую дитя, / Судьба печальная рабыни, / Отчизна, чуждая поныне / И незнакомая семья**» [3, 509], другие на словах с противоположными значениями, объединяемых как определяемое и определяющее: «**Смертельный яд его лобзания / Мгновенно в грудь ее проник**» [3, 533].

Слова, используемые в таких оксюморонах, нельзя назвать антонимами в строгом значении термина, так как они принадлежат к разным частям речи [2, 66].

Стилистическое использование оксюморона в произведениях многих авторов, в частности, у Лермонтова, связано, прежде всего, с изображением «души человеческой», излюбленных тем и идей поэта. Оксюморон позволяет поэту исключительно ярко и выразительно воплотить необычайную силу любви, самозабвения, душевного упоения, являясь при этом семантико-стилистическим фокусом создаваемого образа, например, описание красоты Тамары, которую не скрывает даже одежда монахини: «**Но и в монашеской одежде, / Как под узорною парчой**» [3, 518].

Стилистические функции антонимов не исчерпываются выражением контраста, противопоставления. Антонимы помогают писателям показать полноту охвата событий: «**Час разлуки, час свиданья – / Им ни радость,**

ни печаль; / Им в грядущем нет желанья / И прошедшего не жаль» 3, 515].

Использование антонимов в этой стилистической функции иногда приводит к **нанизыванию** антонимических пар.

Сопоставление антонимов может отражать чередование действий, смену явлений, наблюдаемых в жизни: «Летит без цели и следа, / Бог весть откуда и куда»; [3, 506], «То вдруг помчится легче птицы, / То остановится, – глядит»; [3, 508], «То песню долгую заводит, / То окликает часовых» [3, 541].

Таким образом, мы видим, что антонимы занимают особое место в лексической системе языка и выполняют важную текстообразующую функцию. Они раскрывают противоречивую сущность предметов, явлений и в художе-

ственном тексте используются для создания различных приемов (антитеза, оксюморон, контраст и т. д.)

Все произведение М.Ю. Лермонтова построено на противопоставлении, это обусловлено тем, что главные вопросы, поставленные автором в поэме (возможно ли искупление грехов, возвращение в лоно Бога, если герой поэмы – Демон – не собирается отказываться от своих прежних убеждений? Может ли примириться с Богом тот, кто Божьего мира не принимает и кто по-прежнему остается индивидуалистом, противопологающим всему миру свое «я»? Может ли падший ангел, вновь ищущий согласия с Богом, творить добро?) сами по себе не ясны и противоречивы, что может быть отражено в художественном тексте только посредством антонимии и различными способами её использования.

Литература

1. Анненский И.Ф. Книги отражений (об эстетическом отношении Лермонтова к природе) / И.Ф. Анненский. – М.: Наука, 1979. – с. 249.
2. Виноградов, В.В. Избранные труды. Лексикология и лексикография / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1977. – 272 с.
3. Лермонтов, М.Ю. Поэмы / М. Ю. Лермонтов. – М.: Академия наук, 1962.

УДК 821.161.1:82-1

ЯЗЫКОВОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗА РОДИНЫ В ПОЭЗИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Т.И. Татаринова, М.Н. Панкратова
(Мозырь, Беларусь)

В статье рассматривается многогранное содержание образа родины в поэтических текстах М. Цветаевой в аспекте тесной взаимосвязанности с историческими и личностными событиями.

Поэтическое творчество М.И. Цветаевой имеет конкретные корни, прорастающие в ее стихах и развивающиеся из любви. Любви к Родине во всей ее многогранности: отчий дом, Москва, Россия.

Дом в Трехпрудном переулке был для нее не просто местом жительства, это «жизненный первый том», место, куда М. Цветаева приглашает всех, кто любит ее стихи. Это олицетворение мира красоты, гармонии, духовности.

Спокойная и теплая атмосфера родного дома, во многом определила свойства натуры М. Цветаевой. Понятие «дом» означало для нее особый уклад жизни: *Из рая детского жителя / Вы мне привет прощальный шлете, / Неизменившие друзья / В потертом, красном переплете.* («Книга в красном переплете», 1910)

В стихотворении «Звон колокольный...» рисуется атмосфера, царящая в доме во время святого праздника Пасхи: *Звон колокольный и яйца на блюде / Радостью душу согрели. / Что лучезарней, скажите мне, люди, / Пасхи в апреле?* («Пасха в апреле», 1910)

Трехпрудный переулок почти центр Москвы, город, который М. Цветаева так любила, ощущая себя «московским поэтом»: *Над городом отвергнутым Петром, / перекатился колокольный гром. / Гремучий опрокинутый прибой / Над женщиной отвергнутой тобой. / Царю Петру и вам, о царь, хвала! / Но выше вас, цари: колокола. / Пока они гремят из синевы – / Неоспоримо первенство Москвы.* («Над городом отвергнутым Петром», 1916)

Москва – сердце России, с языком, судьбою, духом которой так неразрывно связана М. Цветаева. Отношение к Родине у поэта простое. Оно похоже на материнскую или дочернюю любовь к родному человеку, судьба которого, счастливая или нет, не может оставлять равнодушной. «Сердечные размышления о судьбах России совпали по времени с революцией и гражданской войной. С одной стороны, она видит, что Родина

гибнет..., но даже в самое трудное время она верит в Россию» [1, 60]: *Жива еще / Мать – Страсть-Русь! / Товарищи! / Цела еще / В сердцах Русь!* («Новогодняя», 1922)

Тема России, родины входит в душу поэта вместе с народным горем, которое принесла с собой Первая мировая война.

В поэзии этих лет появится много пространства, дорог, бегущих туч, каких-то зловонных теней [2]: *Белое солнце и низкие, низкие тучи, / Вдоль огородов – за белой стеною – погост. / И на песке вереницы соломенных чучел / Под перекладными в человеческий рост. / И, перевесившись через заборные колья, / Вижу: дороги, деревья, солдаты вразброд. / Старая баба – посыпанный крупную солью / Чёрный ломоть у калитки жуёт и жуёт...* («Белое солнце и низкие, низкие тучи», 1916)

Здесь отчетливо слышен голос в защиту страдающего человека; бедствия народа – вот что пронзало душу поэта: *Чем прогневили тебя эти серые хаты, – / Господи! – и для чего стольким простреливать грудь? / Поезд прошёл и завыл, и завыли солдаты, / И запылил, запылил отступающий путь... / – Нет, умереть! Никогда не родиться бы лучше, / Чем этот жалобный, жалостный, каторжный вой / О чернобровых красавицах. – Ох, и поют же / Нынче солдаты! О господи боже ты мой!* («Белое солнце и низкие, низкие тучи», 1916)

Россия, в недавнем прошлом наполненная праздничным звоном колоколов, ассоциируется с иными звуками – все изменилось: *Жидкий звон, постный звон. / На все стороны – поклон. / Крик младенца, рев коровы. / Слово дерзкое царёво. / Плётток свист и снег в крови. / Слово темное Любви. / Голубиный рокот тихий. / Черные глаза Стрельчихи.* («Жидкий звон, постный звон», 1917)

Можно проследить резкое противопоставление образов «малой родины» (Москвы, уютного родительского

дома) и огромной России в годы революции и гражданской войны.

	Впечатления поэта	Ключевые слова
«Малая родина»	«Красною кистью рябина зажглась» «Сотни колоколов» «Как солнечно и как звёздно» «Детские вечера» «Тополь среди акаций цвета пепла и серебра» «Этот мир невозвратно-чудный» «Колокольный гром» «Неоспоримо первенство Москвы» «Москва! – Какой огромный странноприимный дом!» «Я в грудь тебя целую, Московская земля!» «Из рая детского житья» «Как хорошо за книгой дома» «Звон колокольный и яйца на блюде радостью душу согрели» «В небе, как зарево, вешняя зорька, волны пасхального звона...»	Дом, уют, защита, спокойствие, праздник, святость, тишина, чудо, таинство, красота, радость, тепло, забота, жизнь, любовь, свет, рябина, звон колокола, мечта.
Россия	«Белое солнце и низкие, низкие тучи» «На песке вереницы соломенных чучел» «Заборные колья» «Старая баба – посыпанный крупною солью чёрный ломоть у калитки жуёт и жуёт т» «Серые хаты» «Поезд прошёл и забыл, и забыли солдаты» «Каторжный вой» «Жидкий звон, постный звон» «Крик младенца, рев коровы. Слово дерзкое царёво» «Плёт ток свист и снег в крови» «Черные глаза Стрельчихи».	Серость, мрак, крик, рев, кровь, страх, боль, разочарование, бедность, безысходность, голод, грязь, пустота, холод, война, смерть, разрушение, бездна, могила, пожар.

В 1922 году Марина Цветаева покидает Россию. Её эмиграция была не политическим актом, а поступком любящей женщины. 17 лет она проживет за границей. Берлин, Прага, Париж – по этим дорогам прошла вся судьба поэта. Эмиграция обернулась бедой, нищетой, бесконечными трудностями, тоской и незаслуженным позором и осуждением в официальных кругах её родины. Её стихи, написанные в эмиграции, – воплощение тоски по родине, горечи разлуки с Россией [2]: *Тоска по родине! Давно / Разоблаченная морока! / Мне совершенно все равно – / Где совершенно одинокой / Быть...* («Тоска по России», 1934)

Но внешняя покорность не коснулась внутренней сути. Куст «рябины красной» всколыхнул все её существо и восстановил в душе образ любимой Родины:

Остолбеневши, как бревно, / Оставшееся от аллеи, / Мне все – равны, мне всё – равно, / И, может быть, всего равнее – / Роднее бывшее – всего. / Все признаки с меня, все меты, / Все даты – как рукой сняло: / Душа, родившаяся где-то. / Так край меня не уберег / Мой, что и самый зоркий сыщик / Вдоль всей души, всей – поперек! / Родимого пятна не сыщете! / Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст, / И все –

равно, и все – едино. / Но если по дороге – куст / Встает, особенно – рябина... («Тоска по России», 1934)

Само слово «Россия» вызывает в её душе целую плеяду противоречивых чувств и помышлений: чужбина, гордыня, боль, рок... Но все они вмещаются в одну короткую фразу – «Россия, родина моя!»: *О неподатливый язык! / Чего бы попросту – мужик, / Пойм, певал и до меня: / – Россия, родина моя! / Но и с калужского холма / Мне открывалась она – / Даль – / тридевятая земля! / Чужбина, родина моя! / Даль, прирожденная, как боль, / Настолько родина и столь / Рок, что повсюду, через всю / Даль – всю её с собой несёт!* («Родина», 1932)

Отвечая в 1925 г. на вопросы анкеты, предложенной эмигрантам издававшимся в Праге русским журналом «Своими путями», М. Цветаева писала: «Родина не есть условность территории, а непреложность памяти и крови. Не быть в России, забыть Россию – может бояться лишь тот, кто Россию мыслит вне себя. В ком она внутри, – тот потеряет её лишь вместе с жизнью» [2].

Эмиграционный период в творчестве М. Цветаевой позволяет особенно отчетливо увидеть тесную взаимосвязь судьбы и родины, их крепкое переплетение:

	Впечатления поэта	Ключевые слова
Эмиграция	«Тоска по родине» «Мне совершенно все равно – где совершенно одинокой быть» «Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст» «Мне все – равны, мне всё – равно» «Так край меня не уберег мой» «Русской ржи от меня поклон» «Россия, родина моя!» «Даль, прирожденная, как боль».	Одиночество, тоска, обида, безразличие, безысходность, грусть, боль, расстояние, пытка, пустота, любовь, томление, непонимание.

М. Цветаева догадывалась о том, что происходит на Родине, какова опасность возвращения туда, но тем не менее она не могла не вернуться.

Родина встретила её неприветливо. Она была здесь чужая. Ещё в эмиграции М. Цветаева сказала: «Здесь я не нужна. Там я невозможна». И этот мучительный разрыв

между «здесь» и «там» ей не удалось преодолеть. Провидческими оказались строки, написанные ею в 1911 г.: *Опять сияющим крестам / Поют хвалу колокола. / Я вся дрожу, я понимаю, / Они поют: «и здесь и там». / Улыбка просится к уставам, / Еще стремительней хвала... / Как ошибиться я могла? / Они поют: «не здесь, а там». / О, пусть сияющим*

крестам / Поют хвалу колокола... / Я слишком ясно поняла: / «Ни здесь, ни там... Ни здесь, ни там»...

Стихи о Родине исполнены всеохватывающей страсти и безмерной любви на протяжении всего творчества М.И.

Цветаевой, которая не отделяет свою судьбу от судьбы России.

Литература

1. Телия, В.Н. Наименование РОДИНА как часть социального концепта «Patria» в русском языке / В.Н. Телия // Языковая категоризация: материалы круглого стола, посвящ. юбилею Е.С. Кубряковой по тематике ее исследования. – М., 1997.
2. Саакянц, А.А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество / А.А. Саакянц. – М., 1999.
3. Маслова, В.А. Поэт и культура: концептосфера М. Цветаевой: Учебное пособие / В.А. Маслова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 256 с.

УДК 821.161 1.09

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ В ТВОРЧЕСТВЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Т.И. Тверитинова
(Киев, Украина)

В статье рассматривается петербургский текст в творчестве М.Ю. Лермонтова (на примере произведений «Княгиня Лиговская», «Сказка для детей», «Штосс»). Исследуются субстратные элементы природной сферы (климатическо-метеорологическая специфика), духовно-культурной сферы (осмысление петербургской мифологии XVIII века). Выделяются смысловые доминанты в произведениях (портрет, зеркало), мифопоэтика чисел, мотив карточной игры. Прослеживаются интертекстуальные связи с петербургскими повестями Н.В. Гоголя.

Трудно назвать другой город, который с момента своего основания был овеян таким множеством легенд и изборождался в таком эмоциональном диапазоне, как Петербург. Бытовавшее лишь в городском фольклоре XVIII века негативное восприятие северной столицы прочно вошло и укрепилось в литературе XIX века, и связано было с именами Пушкина, Гоголя, Достоевского и многих других писателей. Именно в XIX веке, на рубеже 20–30-х годов, начал складываться петербургский текст русской литературы, в котором северная столица рассматривалась не как обычный город, потрясший писательское воображение, а как «самодовлеющий объект художественного постижения, как некое целостное единство, противопоставленное тем разным образам Петербурга, которые стали знаменем противоборствующих группировок в русской общественной жизни» [1, 6].

По мнению В.Н. Топорова, в создании этого текста можно отметить «исключительную роль писателей – уроженцев Москвы (Пушкин, Лермонтов, Достоевский, Григорьев и др.) и – шире – не-петербуржцев (Гоголь, Гончаров, Бутков, Вс. Крестовский и др.) во-первых, и отсутствие писателей-петербуржцев вплоть до заключительного этапа (Блок, Мандельштам) во-вторых» [1, 15]. Следовательно, восприятие Петербурга писателями шло не изнутри, а извне, из России в целом и из Москвы в частности. В данном случае Петербург выступал не как обычный город, потрясший писательское воображение, а как некий категорический императив совести.

В творчестве М.Ю. Лермонтова петербургский текст начинает формироваться с 1836 года, когда поэт приступил к работе над социально-психологическим романом «Княгиня Лиговская». К тому времени в литературе уже сформировались понятия «Пушкинский Петербург» и «гоголевский Петербург», каждое из которых явилось конденсатором представлений писателя об окружающей петербургской действительности. Однако литературоведов-современников и писателей последующего времени (в частности, 1840-х годов) привлек не пушкинский образ города, в котором автор объединил традицию классицистической литературы с фольклорной, а гоголевский Петербург как город фантазмагорический, приобретающий черты нереального пространства. Именно под влиянием гоголевского мифологического мировидения в романтическом сознании Лермонтова оформилось пред-

ставление о Петербурге как городе призрачном, ирреальном, с эсхатологическим компонентом.

У Лермонтова Петербург представляется как объект и как субъект исследования, в котором происходят фантастические в своей прозаичности события, зреют безумные идеи, совершаются преступления. Как объект исследования город вполне реален и топографичен, передвижения героев конкретны и легко прослеживаются по карте: на углу Вознесенского моста и Екатерининского канала чиновника Красинского сбивает с ног рысак офицера Печорина («Княгиня Лиговская»), на набережной Невы расположился старинный княжеский дом, в котором происходят загадочные события («Сказка для детей») и, наконец, известный гоголевский петербургский адрес – дом в Столярном переулке, в котором поселается художник Лугин («Штосс»).

Социальное неравенство героев, положенное в основу романа «Княгиня Лиговская», в ходе повествования развивает две главные линии, которые, пересекаясь, контрастируют и дополняют друг друга: «партию» Печорина и связанную с ним жизнь блестящего аристократического Петербурга и «партию» Красинского, представляющую столичный город с неприглядных окраин, доходных домов с грязными лестницами, чердаками и городской беднотой. Однако лермонтовский чиновник, в отличие от гоголевского, представлен эскизно: он отчасти переписчик, отчасти мечтатель («ибо все чиновники мечтают!») [2, 380]. В страстном протесте «маленького человека» против социальной несправедливости слышится не столько поприщинское уязвленное дворянское самолюбие и желание возвыситься, чтобы затем пренебречь обществом, сколько стремление войти в круг тех, кто наслаждается на жизненном пиру. Такая трактовка образа «маленького» петербуржца, по мнению Б.В. Неймана, отдаляет Красинского от скромных обликов гоголевских чиновников, «приближая его скорее к героям Бальзака», стремящихся победить город и мир [3, 139].

Как и в гоголевских петербургских повестях, в «Княгине Лиговской» присутствует рассказчик, чья доверительная интонация рассчитана на близкую ему аудиторию. Тонкие психоаналитические замечания о петербургской жизни – столичном обществе, театре, бале, о дамах, нравах и репутациях – свидетельствует об авторском глубоком и серьезном подходе к изображе-

нию окружающей действительности. В романе Лермонтова ощущается явная ориентация на устную речь, тяготеющая к сказовой манере изложения. В тексте рядом с авторским спокойным тоном повествования вроде «свет не терпит в кругу своем ничего сильного, потрясающего, ничего, что бы могло обличить характер и волю: свету нужны французские водевили и русская покорность чуждому мнению» [2, 382], мы встречаем полные иронии восклицания рассказчика: «если выйдет портрет похож, то обещаюсь идти пешком в Невский монастырь – слушать певчих!..» [2, 396] или «Но зато дамы...! дамы были истинным украшением этого бала, как и всех возможных балов!.. [2, 438], напоминающие восклицания гоголевского рассказчика в «Невском проспекте». Однако если Гоголь вводит рассказчика, воплощающего особую логику городского массового сознания, то Лермонтов, используя этой же прием, вовсе не стилизует чужой индивидуальной и социальной манеры повествования. Лермонтову более близок аристократический круг Печорина, его взгляд на окружающий мир и героев исходит именно из этих рядов, но это взгляд человека, оценившего свет «в настоящую его цену». Гоголевская калейдоскопичность лиц на Невском проспекте отливается у Лермонтова в описании бала у баронессы Р., когда, перечисляя дамские прелести, он намеренно смешивает естественное с искусственным, создавая тем самым ощущение кажимости: гоголевское «все не то, чем кажется» дополняется лермонтовским «чудеса природы и чудеса модной лавки, ... волшебные маленькие ножки и чудно узкие башмаки, беломраморные плечи и лучшие французские белилы, звучные фразы, заимствованные из модного романа, бриллианты, взятые напрокат из лавки...» [2, 438]. Итак, обманчивость в петербургском мире является первой чертой, отмеченной Лермонтовым в процессе создания образа столичного города с мифологическим подтекстом.

Отголоски мифологемы «Москва-Петербург» (Э. Ло Гатто), сформировавшейся в послепетровскую эпоху, встречается в лермонтовском романе, когда на обеде у Печоринных зашел разговор о двух столицах. Мнению дипломата-псевдопатриота о том, что в Петербурге, родине отечественного просвещения, сосредоточены жизнь и будущие надежды, противопоставлено суждение героини романа, являющее собой взгляд из Москвы: «...здесь все так холодно, так мертво... Говорят, что въехавши раз в петербургскую заставу, люди меняются совершенно» [2, 416].

В подтверждение своих впечатлений княгиня ссылается на мнение городского населения, к которому присоединяется и автор: «Многие жители Петербурга, прошедшие детство в другом климате, подвержены странному влиянию здешнего неба. Какое-то печальное равнодушие, подобное тому, с каким наше северное солнце отворачивается от неблагодарной здешней земли, закрадывается в душу, приводит в оцепенение все жизненные органы. В эту минуту сердце не способно к энтузиазму, ум к размышлению» [2, 397]. Лермонтовское ощущение некоего сверхъестественного воздействия Петербурга на человека, подавляющего его волю и чувства, способствовало установке писателя на восприятие города как фантастического, окутанного мифологическими намеками и ассоциациями.

Неопределенность, кажимость человеческого бытия в городе, наполненном ирреальными видениями и потому уже превратившемся в призрак, укрепляло в Лермонтове мысль о неминуемой гибели северной столицы. Причем

специфика петербургского ландшафта, крайнее местоположение, близость к воде способствовали фольклорному представлению о неминуемой гибели города в библейской интерпретации – от наводнения. Как вспоминал В.А. Соллогуб, «Лермонтов любил чертить пером и даже кистью вид разъяренного моря, из-за которого поднималась оконечность Александровской колонны с венчающим ее ангелом. В таком изображении отзывалась его безотрадная, жаждавшая горя фантазия» [4, 211–212]. Рисунки эти, к сожалению, утраченные, исследователь живописи поэта Н. Пахомов определил как «виды наводнения в Петербурге» [4, 211]. Безусловно, тема петербургского наводнения 1824 года, столь глубоко развитая в пушкинском «Медном всаднике», интересовала и Лермонтова. Однако, как справедливо считает Ю.М. Лотман, виды разъяренной стихии следует понимать глубже, сквозь призму библейской мифологии: «речь идет об эсхатологических картинах гибели города, а не об видах наводнения» [5, 31]. Таким образом, в творчестве Лермонтова находит свое воплощение основной миф петербургского текста – «текст-код», сложившийся еще в фольклорной традиции XVIII века – эсхатологический миф о гибели города.

Принятая Лермонтовым установка на эсхатологическое восприятие проявляется в том, что в холодной тусклости столичного города постепенно стираются черты реального человеческого бытия и определяются приметы царства мертвых, в котором встречаются инфернальные силы. В незаконченном произведении «Сказка для детей» появляется некий городской демон, наблюдающий порочность петербургской жизни и условность человеческих отношений, прикрытых внешним блеском и благочинностью. Автор рисует, по мнению Н.П. Андиферова, «лучший романтический пейзаж Петербурга» [6, 88] в современной литературе, однако чувствуется что-то греховное в этой умиротворенной картине спящего города в таинственном свете белой ночи. «Везде обман, безумство иль страданье» – заключает лермонтовский демон, посетивший столицу [7, 588].

Входя в мир духовно-культурной сферы столичного города, Лермонтов обращается к бытующей в XVIII веке мифологеме «Северная Пальмира», прославляющей блеск и пышность столицы в минувшем столетии. Свидетелем этой «боярской поры» выступает старинный княжеский дом на набережной Невы, превратившийся, скорее всего, в привидение прошлого или в дом с привидениями («фразы той могилы... воздух там дышал. И в зеркалах являлись предметы Длиннее и бесцветнее, одежды Какой-то мертвой дымкою; и вдруг неясный шорох слышался вокруг: То загремит, то снова тише, тише...» [7, 590]. Авторское представление двух миров, двух эпох истории Петербурга объединяется идеей греховности города и его жителей. Довершает общую картину мифологическое противопоставление неба земле, исходящее из славянских представлений о небе как священном храме и земле как средоточении суетной жизни.

Самым «петербургским» произведением писателя является незаконченная повесть «Штосс». В ней все насыщено Петербургом, начиная с положенного в основу фабульного центра городского анекдота о бедной девице Штосс, выигравшей в лотерею почти полмиллиона [8, 105] и заканчивая мелкими деталями и ассоциациями, довершающими общий колорит петербургской действительности. Лермонтов строит свою повесть на приеме «двойной мотивировки», где, по мнению В.Э. Вацура, «естественный и сверхъестественный ряд объяснений как бы уравнивались в правах и читателю подсказывали выбор – обычно в пользу второго» [9, 237]

– прием, характерный для готических романов. История главного героя повести – художника Лугина – никак не укладывается в естественное восприятие. Он повинуется некоему голосу, постоянно повторяющему какой-то городской адрес, снимает названную квартиру, где в полночь к нему является привидение и предлагает сыграть в штосс. Эта поистине фантастическая история происходит на фоне петербургской действительности, в одном из больших доходных домов городской окраины, описание которой выдержано в духе типичных «физиологий» будущей натуральной школы, на что уже обращалось внимание в литературоведении.

Петербургская специфика проявляется в климатическо-метеорологическом субстрате: сырость, отсутствие солнца, постоянный туман, придающий «отдаленным предметам какой-то серо-лиловый цвет» [10, 597]. Желтый цвет также присутствует в колористике Лермонтова: герою «вот уже две недели, как все люди кажутся желтыми, и одни только люди!.. все остальное как и прежде; одни лица изменились...» [10, 595].

Важными маркерами петербургского текста являются числа. Два месяца или шестьдесят дней, как Лугин вернулся в Петербург, символизируют собой рок. А месяц – тридцать дней – или, точнее сказать, ночей карточной игры с призраком являют собой «символ насильственной смерти» [11, 166]. Между этими числами стоит еще одно – двадцать семь: именно такой номер квартиры в доме титулярного советника Штосса. По мнению И. Поливки, число двадцать семь истолковывается как «три раза по девять, тридевять или, точнее, тридевятье царство» [12, 219] – мир волшебный и противопоставленный тому, где живет герой, то есть «царство смерти», маркером которого выступает золотая окраска и золото вообще [13, 47, 264]. Войдя вслед за дворником в двадцать седьмую квартиру, Лугин отмечает: «Старая пыльная мебель, некогда позолоченная», стены обтянуты обоями, «на которых изображены были на зеленом грунте красные попугаи и золотые лиры», «в простенках висели овалы зеркала с рамками рококо» и, наконец, на стене поясной портрет человека, державшего «золотую табакерку необыкновенной величины» пальцами, унизанными «множеством разных перстней» [10, 600].

Петербургский текст в повести «Штосс» обретает совершенно новые очертания с помощью образов «вещного мира». Все, что Лугин обнаруживает в этой квартире, принадлежит старой, ушедшей эпохе, что вводит в текст уходящие в историю предметы материальной культуры. Одними из вещных доминант являются зеркало и портрет. Как известно, образ зеркала связан со смертью, потусторонним миром, откуда и является к Лугину привидение. Что касается портрета, завораживающего своей сверхъестественной силой, то у Лермонтова в этом было немало предшественников. Однако ни у Гоголя («Портрет»), ни у Гофмана («Серапионовы братья», «Зловещий гость», «Эликсир сатаны»), «Ошибка»), ни у Метьюрина («Мельмот Скиталец») не встречается такой неожиданный поворот в трактовке этой темы, как в «Штоссе»: здесь в контакт с человеком вступает не оживший портрет, а постаревший его оригинал, некогда умерший и превратившийся в призрак.

Героя удивляет не столько появление привидения, сколько его предложение «прометать штосс», то есть, сыграть в фараон. Мотив игры с призраком становится центральным, карты приобретают черты универсальной модели – Карточной Игры, становясь центром своеобразного мифообразования эпохи (ср. «Пиковая дама» Пушкина). Игра Лугина с привидением напоминает бред, ведущий к безумию и к смерти. Вглядевшись в то, что держит в банке старик-призрак, и, поразившись чертами «чудного и божественного видения» – дочери старика – Лугин решает сыграть до тех пор, пока не выиграет: «Если это привидение, то я ему не поддамся» [11, 605]. Однако каждая игра заканчивается неизменным проигрышем Лугина, который, наконец, на что-то решился.

Исходя из лермонтовских набросков («Доктор: окошко...» [10, 642] очевиден трагический конец (мифологическая символика чисел и постоянные ассоциации тому способствуют). Однако не следует забывать и об участии города в трагическом финале этой истории. «Как известно, – замечает В.Н. Топоров, – Петербург – единственный из крупных городов, который лежит в зоне явлений, способствующих возникновению и развитию психофизиологического «шаманского» комплекса и разного рода неврозов» [1, 19]. В начале произведения мы узнаем, что Лугин два месяца как вернулся из Италии, где лечился от ипохондрии и пристрастился к живописи и что последние две недели лица людей в городе кажутся ему желтыми, а неизвестный голос постоянно наговаривает странный адрес уже несколько дней. Желтая окраска иного мира сверкнула в глаза Лугину, обозначив возможный источник его гибели: человек – лицо – портрет. Вершителем роковой избранности героя выступает сам Петербург, хмурый, мрачный, с густой сетью незнакомых переулков. Указанный адрес – в Столярном переулке – напоминает еще об одной жертве Петербурга – гоголевском Поприщине, по пути которого Лугин идет как в буквальном, так и метафорическом смысле – к безумию. Именно в Петербурге у героя обостряется психическая болезнь, которая подталкивает его к самоубийству. Причем, поселившись по указанному адресу, он вступает в какой-то срединный мир, в котором для него стираются границы временных реалий и мир мифологический, ирреальный кажется более жизненным, чем мир эмпирический, вещественный.

Думается, что в своей незавершенной повести Лермонтов, как и Гоголь в «Невском проспекте», показал трагическую обреченность художника-романтика в стремлении к осуществлению идеала. В произведении символично-фантастическая идея развернута на конкретном жизненном материале, и столкновение мечты с действительностью приводит к катастрофе. Эта действительность, петербургская, была неприемлема для романтического сознания Лермонтова, которое в процессе постижения сущности столичного города эволюционировало от идущего из фольклорной традиции XVIII века предсказания гибели в духе библейской эсхатологии через осмысление петербургской мифологии («Северная Пальмира», «Петербург-Москва») к представлению столичного бытия как соединения фантастики и городского быта, что позволяло писателю постичь мифологическую специфику петербургского текста.

Литература

1. Топоров, В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы / В.Н. Топоров // Семиотика города и городской культуры: Петербург: Труды по знаковым системам. – Вып. XVIII. – Тарту, 1984. – С. 4–29.

2. Лермонтов, М.Ю. Книгиня Лиговская / М.Ю. Лермонтов // Сочинения в двух томах / сост. и комм. И.С. Чистовой. – М.: Правда, 1989. – Т. 2. – С. 380–442.
3. Нейман, Б.В. Лермонтов и Гоголь / Б.В. Нейман // Уч. зап. Московск. ун-та. Труды кафедры русск.лит. – Вып. 118., Кн. 2. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1946. – С. 124–138.
4. Литературное наследство. – М.: АН СССР, 1948. – Т. 45–46. М.Ю. Лермонтов. – 802 с.
5. Лотман, Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю.М. Лотман // Семиотика города и городской культуры: Петербург: Труды по знаковым системам. – Вып. XVIII. – Тарту, 1984. – С. 30–45.
6. Анциферов, Н.П. Душа Петербурга / Н.П. Анциферов. – Пб.: Изд-во «Брокгауз-Ефрон», 1922. – 227 с.
7. Лермонтов, М.Ю. Сказка для детей / М.Ю. Лермонтов // Сочинения в двух томах / сост. и комм. И.С. Чистовой; вступ. ст. И. Л. Андроникова. – М.: Правда, 1988. – Т. 1. – С. 585–593.
8. Герштейн, Э.Г. Судьба Лермонтова / Э.Г. Герштейн. – 2-е изд. исправл. и доп. – М.: Худож.лит., 1986. – 351 с.
9. Вацуро, В.Э. Последняя повесть Лермонтова / В.Э. Вацуро // М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. – М.: Наука, 1979. – С. 223–252.
10. Лермонтов, М.Ю. Штосс / М.Ю. Лермонтов // Сочинения в двух томах / сост. и комм. И.С. Чистовой. – М.: Правда, 1989. – Т. 2. – С. 594–607.
11. Парнов, Е.И. Трон Люцифера: Критические очерки магии и оккультизма / Е.И. Парнов. – М.: Политиздат, 1985. – 303 с.
12. Polivka, Y. Les nombres 9 et 3x 9 dans les contes des Slaves de l' Est / Y. Polivka // Revus des études slaves/ – 1927. – Т. 7. – P. 217–223.
13. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Л.: Изд-во Ленинградск.ун-та, 1946. – 340 с.

УДК 811.161.1" 38: 811.161.3" 38

ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ ПЕРСОНАЛЬНОСТИ В ИДИОСТИЛЕ Т. ТОЛСТОЙ И Л. ДРАНЬКО-МАЙСЮКА

М.О. Тригук
(Минск, Беларусь)

В статье анализируется функционирование личных местоимений со значением второго лица, репрезентирующих в художественном тексте функционально-семантическое поле персональности.

Функционально-семантическое поле персональности включает в себя все возможные связи и отношения участников обозначаемой ситуации с участниками акта речи, что передаётся равноуровневыми языковыми средствами. В художественном тексте употребление различных указаний на лицо достаточно неравномерно. Так, тексты Т. Толстой и Л. Дранько-Майсюка насыщены указаниями на второе лицо, хотя обычно данные местоимения ограничены в употреблении рамками диалога. Как отмечает Р.О. Якобсон, «лицо характеризует участников сообщаемого факта по отношению к участникам факта сообщения. Так, первое лицо свидетельствует о тождестве участника сообщаемого факта с активным участником факта сообщения, а второе лицо – о его тождестве с реальным или потенциальным пассивным участником факта сообщения, т. е. с адресатом» [1, 100]. Употребление местоимений второго лица в речи повествователя оценивается нами как экспрессивное, т.к. нарушает их традиционное употребление как средства обращения или указания на собеседника в обращённой другу к другу речи персонажей.

Местоимение *ты* отличается большей частотностью в идиостиле Л. Дранько-Майсюка, однако и в идиостиле Т. Толстой оно становится ярким знаком авторской интенции, обладающим особой экспрессивностью для читателя. В отличие от соотносимой формы *вы*, местоимение *ты* не является этикетной формой вежливости, что демонстрирует читателю намерение повествователя, а точнее, стоящего за ним автора, выступать в роли друга. Образ повествователя, сближающийся с образом автора, возникает в речи повествователя Т. Толстой при мысленном обращении к персонажу, оформляющем размышления повествователя: *Ты побродишь без мыслей по опустевшему дому, а потом воспрянешь, расцветешь, оглядишься, вспомнишь, отгонишь воспоминания, возжаждешь и привезешь – для помощи по хозяйству –*

Вероникину младшую сестру, Маргариту, такую же белую, большую и красивую. Кто ты, дядя Пааша?.. [2] В структуре риторического вопроса местоимение *ты* становится знаком коммуникации, который позволяет читателю оценить описываемые события не на упрощённо-бытовом уровне, а в философском контексте вопроса о смысле жизни. Дейктическая функция местоимений позволяет автору дать возможность читателю самому ответить на поставленные вопросы, не сообщая своей точки зрения. В результате возникает размышляющий образ повествователя, близкий образу автора.

В идиостиле Л. Дранько-Майсюка местоимение *ты* функционирует несколько иным образом. Так, местоимения второго лица используются как замена местоимений третьего лица, выступая в качестве авторского способа расстановки смысловых акцентов: *Я апавядаю, але ты не слухаеш, і не глядзіш на мяне, і не адчуваеш майго шалё нага спакою. Прагну, каб ты высока ацаніла маё ідылічнае донжуанства, якое ці не на самы надзейны доказ таго, што я – жыву! Ты прасіш віна, і я частую цябе, але не таму, што мне хочацца, каб ты піла, а толькі таму, што мне падабаецца, калі твае вусны пахнуць віном* [3]. Обладая значением активного субъекта действия, местоимение *ты* имплицитно оценивается читателем как член оппозиции *я / ты*, выводя в плоскость восприятия читателя любовный конфликт. Сходное употребление наблюдается и в идиостиле Т. Толстой как иллюстрация конфликта девочки и школьной администрации: *И ты тоже...* [4]

Кроме того, характерной чертой идиостиля Л. Дранько-Майсюка является замена местоимения *я* местоимением *ты*, которая позволяет передать личный опыт как повествователя как отстранённый от него: *Ты адчыніў акно і ўбачыў унізе адкрытую тэрасу, – ярка-белы квадрат, – выстуджаную дажджом і застаўленую лёгкай мэбляй. Ці трэба казаць, што ты адпачыў – улагодзіў самога сябе?* [5] При таком употреблении усиливается

эмоциональное воздействие на читателя. Действия, выполненные повествователем, распространяются на читателя, что создаёт у него иллюзию включённости в происходящее. Экспрессивный образ повествователя создаёт условия для интраспективного восприятия читателем текста и способствует уменьшению эмоциональной дистанции между повествователем и читателем. В текстах Л. Дранько-Майсюка местоимение *ты* может употребляться в обобщённом значении для характеристики типичного поведения, принятого в описываемом обществе: *Рабілася тое знарок, каб мацней пахла гарэлкай – знак таго, што ты багатыр і ў цябе ёсць грошы на вытўку* [5].

Сходство идиостилей Т. Толстой и Л. Дранько-Майсюка выражается в употреблении в речи повествователя местоимения *ты* по отношению к неодушевлённому субъекту, что воплощает коммуникацию в собственно художественном смысле: *Осень, что тебе надо? Постой, ты что же, всерьёз?..* [2] *Варшава, ты нечаянная ва ўсіх сваіх трагедыях і такая ж – у любым здарэнні. Учора ці назаўчора Ты развіталася з папам* [5]. Данное функционирование местоимения воплощает лирический образ автора, проникнувшего описываемыми событиями.

Речь повествователя Л. Дранько-Майсюка насыщена формами косвенных падежей (Р. п., Д. п., В. п.), в то время как у Т. Толстой они обладают низкой частотностью. Формы Р. п. создают описательный образ повествователя: *А ў цябе балелі вочы* [5]. С помощью форм Д. п., обозначающих экспериенцера, т.е. носителя определённого эмоционального или модального состояния конструируется размышляюще-эмоциональный образ повествователя: *Вочы за ноч адначылі, і табе прыемна было глядзець у аднуплоскасць, змяшчаць у гэтай рухомай маленькай разлегласці крыбую лінію жоўтата шланга...* [5] Кроме того, формами Д. п. обозначается персонаж как реципиент определённых действий: *І гэта выратавальная магчымасць, бо ўсе мае пачуццёвыя супрацьлегласці, уся мая хмельная праўда, перакрываваемая цвярозым фальшам, дапамагаюць мне ў маім бескрыўным донжуанстве – ствараць свята табе адной* [3]. *Халиф на час, заколдованный принц, звездный юноша, кто дал тебе эту власть над нами, замороженными, кто подарил тебе эти белые крылья за спиной, кто вознес твою серебряную голову до вечерних небес, увенчал розами, осенил горным светом, овеял лунным ветром?..* [2]

Категоричный образ повествователя, в некоторых случаях смягчаемый лексическим окружением, создаётся формами В. п.: *Цябе знаравіў час. Я разумеў: цябе немагчыма кахаць, бо твая душэўная нарванасць была большай за тваю знешнюю прыгажосць, аднак жа такім, як ты, ідыёты-лірыкі прысвячаюць свае*

рыфмаваныя слёзы [6]. *Государственное – это когда на тебя кричат, унижают, тыкают в тебя пальцем: стой прямо и не переминайся с ноги на ногу!* [4]

Местоимение *вы* используется в произведениях Т. Толстой достаточно часто, в отличие от Л. Дранько-Майсюка. Оно занимает подчинённое положение по отношению к местоимению *ты*, обычно представляя собой указание на класс лиц, включающих *ты* при условии, если не выступает как кодифицированная форма вежливого обращения к собеседнику. Малочисленность данного местоимения в идиостиле Л. Дранько-Майсюка можно объяснить намерением автора, а следовательно, и повествователя повлиять на собеседника, для чего необходимо снизить дистанцию между собой и читателем, чему способствует употребление местоимения *ты*. Наибольшей выразительности идиостиль Т. Толстой и Л. Дранько-Майсюка достигает при обращении к читателю от имени повествователя: *За углом, на асфальтовом пяточке, в мусорных баках кончаются спирали земного существования. А вы думали – где? Вам не нужны облупленные черешни? Дураки вы все, я не плачу – с чего бы?* [2] *І па сённяшні дзень іх могуць паказаць вам у нашым краі* [5]. Местоимение *вы* выступает в данном случае как способ прямого обращения к читателю, отражающего затекстовую коммуникацию, что сообщает дополнительную экспрессивность образу повествователя. Таким образом при названном употреблении актуализируется роль повествователя как активного адресанта сообщения, направляющего свою речь к читателю. В идиостиле Т. Толстой местоимение *вы* также выступает как знак обращения к персонажу со стороны повествователя: *Я ей скажу, я передам, не уходите, она придет, придет, честное слово, она уже решилась, она согласна, вы там стойте пока, ничего, она сейчас, все же собрано, уложено – только взять; и билет есть, я знаю, клянусь, я видела – в бархатном альбоме, засунут там за фотокарточку; он пообтrepался, правда, но это ничего, я думаю, ее пустят* [2]. Повествователь сближается с автором, выражая желание поддержать своего героя в трудной ситуации.

Таким образом, идиостиль Т. Толстой и Л. Дранько-Майсюка насыщен стилистически маркированным употреблением местоимений второго лица, которые функционируют вне обращённой друг к другу речи персонажей. Частотность местоимений второго лица отражает активный характер образ повествователя и его стремление к диалогу с читателем. В идиостиле обоих авторов указание на второе лицо реализует желание повествователя выступать в роли друга читателя и представляет его личный опыт как отстранённый, что усиливает воздействие на читателя. При употреблении местоимения *ты* по отношению к неодушевлённому субъекту возникает лирический образ повествователя.

Литература

1. Якобсон, Р.О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол / Р.О. Якобсон // Принципы типологического анализа языков различного строя. – М.: Наука, 1972. – С. 95–113.
2. Толстая, Т. Ночь: рассказы / Т. Толстая. – М.: Эксмо, 2012. – 416 с.
3. Дранько-Майсюк, Л. Акропаль: Паэзія. Эсэ. – Мн.: Маст. літ., 1994. – 190 с.
4. Толстая, Т. День: личное / Т. Толстая. – М.: Эксмо, 2012. – 464 с.
5. Дранько-Майсюк, Л. Тут: Вершы, паэмы, эсэ / Л. Дранько-Майсюк. – Мн.: Маст. літ., 1990. – 214 с.
6. Дранько-Майсюк, Л. Кніга для спадарыні Эл: проза, вершы, п'еса / Л. Дранько-Майсюк. – Мінск: Кнігазбор, 2012. – 200 с.

РОЛЬ АПЕЛЛЯТИВНЫХ ЕДИНИЦ В ИМЕНОВАНИИ ПЕРСОНАЖА
(на материале белорусской русскоязычной прозы)

Т.Е. Трощинская-Степушина
(Витебск, Беларусь)

Статья посвящена рассмотрению имен нарицательных как средств номинации персонажей в прозе А. Андреева, А. Геращенко, В. Казакевича, Е. Поповой, Э. Скобелева – современных белорусских авторов, пишущих на русском языке.

Имя собственное является далеко не единственным «индексом» (по выражению Л.Я. Гинзбург) и способом характеристики или оценки персонажа. Указывая на свойства персонажей или выражая эмоциональное отношение к ним, апеллятив также участвует в создании экспрессивно-изобразительного плана художественного образа: *солнечный человек* (А. Андреев «Мы все горим синим пламенем»), *хозяйка, помощница* (Э. Скобелев «Пересечение параллельных»), *розовоцекая плотная девка* (А. Геращенко «Хут»).

Мы исключили из круга рассматриваемых номинантов местоимения, поскольку морфологическую основу именуемых предметов или явлений составляют имена существительные. Являясь полифункциональной частью речи, существительное может выступать не только как номинация предмета, но и быть средством его характеристики, т.е. выступать в роли предиката. Таким образом, номинация и предикация не два взаимоисключающих, а два взаимодополняющих явления. «Если эффективность идентифицирующей номинации определяется ее способностью установить контакт между именем и денотируемым им объектом действительности, то эффективность предикатной номинации определяется степенью соответствия ее значения атрибутам предмета», – отмечала Н.Д. Арутюнова [1, 110].

Приведем пример предикатной номинации из романа Е. Поповой «Восхождение Зенты»: *Саша Иванов был сухой, поджарый, с задубевшим от времени и от ветров жизни лицом... Саша знал, что все, что он знает о жизни, весь его жизненный опыт невозможно уместить в слова, поэтому он молчал* [2, 12]. Даже если ограничиться только данной цитатой, можно предположить, что Саша – уникальный человек: в мире, где шум является фоном жизни, а избыток слов прикрывает скудость разума и холодность души, молчание является настоящей драгоценностью. Так, благодаря предикатным номинациям создается образ человека, воплощающего истинную мудрость.

Героини романов Е. Поповой – разные по характеру, социальному положению, ценностным ориентациям женщины, которых, однако, объединяет одно общее качество, помогающее каждой из них выполнять свою миссию, – сила духа. Автор, симпатизируя своим героиням, стремится познакомить с ними читателя с первых же строк произведений. Представляется интересным установить роль *интродуктивной* («вводящей») номинации в создании образа героя (в данном случае – героини) в прозе Е. Поповой. Четыре из пяти анализируемых романов писателя начинаются с прямой интродуктивной номинации. Например, роман «Восхождение Зенты» начинается так: *Зента стояла недалеко от входа, хорошенько опираясь на обе ноги. Было бы неплохо прислониться к стене, но она не могла себе этого позволить... На душе было пусто. Она улыбалась, ежесекундно контролируя себя – каждому надо было сказать что-то прият-*

ное, что-то личное, в памяти каждого надо было остаться наилучшим образом. Некоторых она терпеть не могла [2, 5]. Зента, как стойкий оловянный солдатик, честно выполняет свою работу, возглавляя благотворительную организацию. Роман начинается с эпизода прощания героини со своими сотрудниками. Одновременно этот эпизод-описание, насыщенный интродуктивными номинациями, является характеристикой Зенты: она терпелива и знает, как себя вести, но на это требуется так много сил, что она вынуждена «хорошенько опираться на обе ноги», как на костыли. В данном случае предикатные номинации выполняют интродуктивную функцию, рождая *номинативную полифункциональность*.

В романе Э. Скобелева «Пересечение параллельных» интродуктивная номинация служит не только для «знакомства» другого персонажа (и в какой-то мере читателя) с главным героем, но и для характеристики последнего, т.е. содержит предикативную составляющую: *Шмаков был не один – на табурете сидела светловолосая женщина лет тридцати. Веренич поздоровался робким поклоном нежданного гостя.*

– Вот, Леночка, единственный в стране шофер, который не пьет, не курит, не берет чаевых и читал Аристотеля. Фигура крайне нетипичная, даже неправдоподобная. Простой человек и живет среди простого народа! [3, 18].

Интродукция начинается еще до характеристики Веренича Шмаковым: «робким поклоном» может поздороваться действительно «нетипичная фигура». Развязное многословие Шмакова является антитезой достойному молчанию Веренича. Шмаков, говоря о Верениче, характеризует, в первую очередь, себя как бескультурного человека.

Интродукция героини в рассказе В. Казакевича «Марьяна» реализуется с помощью развернутого описания, избыливающего предикативными номинациями: *Нашу няньку и по совместительству нашего работника Балду отец привез из-за тридцати земель. Встреча с ней до сих пор стоит у меня перед глазами. Краснолицая, неуклюжая, в каком-то несуразном деревенском наряде, она вперевалку, по-медвежьи поднимается на крыльцо* [4, 34]. Живость встречи с Марьяной «подтверждают» глаголы, употребленные в настоящем времени (*стоит, поднимается*). Нянька «по совместительству» является и бесплатной рабочей силой, хрестоматийным дурачком из русских волшебных сказок. Прозвище няньки – Балда – связано с прагматическим компонентом имени известного пушкинского Балды. Аллюзивное употребление данного мифоперсонажа с сохранением пушкинского двучленного варианта именования (*работник Балда* = апеллятив + имя) апеллирует «не к собственно денотату, а к набору дифференциальных признаков данного прецедентного имени», в результате чего происходит максимальная актуализация ассоциативного приращения имени

[5, 52]. Назвав няньку Балдой, автор дает ей шутовскую, но исчерпывающую характеристику: героиня весьма простодушна, однако ей присущи и хитрость, и исконно русская смекалка.

Таким образом, интродуктивные номинации, ослоненные реминисценцией, приобретают обобщенно-символическую семантику.

Всего нами было выявлено 29 номинативных единиц, именующих указанную героиню. Рамки работы не позволяют нам проанализировать все выявленные номинативные фрагменты, остановимся лишь на некоторых из них. Легкий характер, простота и беспечность Марьяны, не совсем соответствующие возрасту, сразу были подмечены ее подопечными: *Это была самая неунывающая пятидесятилетняя сирота и старая дева из всех, которых только можно себе представить* [6, 35]. В общении со старшими родственниками в русской традиции не принято обращение по имени, и маленький герой понимает это: *Нам с братом следовало величать ее если уж не бабушкой, то по крайней мере тетей* [там же]. Однако взрослой в привычном смысле няньку трудно было назвать, во многом она оставалась наивным ребенком, ровесницей своих питомцев, которые, интуитивно почувствовав это, «вслед за взрослыми сразу стали называть ее просто Марьяной» [там же]. В данном случае проблема номинации как процесса разрешилась естественным образом: номинация как результат выразилась в обращении младших к старшему в нетрадиционной форме (по имени) и отразила отсутствие дистанции между ними, что, с одной стороны, можно трактовать как фамильярное отношение, с другой, – как оценку Марьяны детьми в качестве своего, «нечужого».

Нянька всей душой полюбила своих воспитанников, особенно младшего из них: *Марьяна, сама же пристрастившая брата к заспанным путешествиям, долго служила ему двуногим разговорчивым конем, всюду таская его на себе* [2, 50]. Шутовская характеристика героини заключена в зооморфной метафоре, подчеркивающей детскость ее поведения. В данном примере можно отметить также случай употребления окказионального словообразования прилагательного «заспанные», созданного по существующей в языке словообразовательной модели.

Кроме этого, были выявлены следующие предикативные номинации Марьяны, красноречиво характеризующие ее: *несуразная нянька, наша неграмотная нянька, бесстрашная нянька, бесшабашная нянька, наша словоохотливая нянька, лакомка-нянька, нянька-баюн, наш скороход, наш неумолчный гонец* и др. Заметим, что почти все номинации няньки употребляются вкупе с местоимением *наши*, демонстрирующим ее принадлежность к миру своих подопечных.

Самая важная особенность эволюции имени героини заключается в том, что лишь на последней странице повести, когда рассказчик узнает о ее смерти, она получает полную трехчленную формулу именованья: *Мария Ивановна Миколуцкая*. Для читателя *переидентификация* героини сравнима с эффектом холодного душа: настолько непривычным оказывается это «взрослое» именование для несурзадной няньки, в чем-то навсегда оставшейся ребенком.

Таким образом, в зеркале системы номинаций героини отражаются метаморфозы ее судьбы. Анализ апеллятивных номинаций героини показал, что они, образуя систему, являются важным средством создания

художественного образа, в котором отражается эволюция ее характера. Номинации отличаются языковой игрой, тропичностью, экспрессивностью, окказиональным словообразованием.

В прозе В. Казакевича предикативные номинации носят устойчивый сказочно-мифологический характер. Проанализируем следующий фрагмент из повести «Охота на майских жуков»: *Ночные поиски отца были настоящим семейным ритуалом. Мы не просто гуськом брели по сыромятной траве, а образовывали тайную процессию, в которой мать была жрицей, я – малолетним, невпопад зевающим служкой, а кошка играла роль священного животного* [6, 7]. В приведенном примере автор использует метафорически переосмысленные предикативно-сказуемые мифологической семантики, осложненные однородными определениями. Употребленные в художественном контексте, предикативные метафоры служат не только средством образной характеристики героев, но и отражают суть их взаимоотношений. И, главное, они позволяют проникнуть во внутренний мир героя-рассказчика, маленького мальчика: подчеркивают его базовое чувство принадлежности к семье, любовь которой так важна для него, а также акцентируют внимание читателя на специфике детского мировосприятия.

Теме детства посвящен и рассказ А. Герашенко «Бельчонок», в котором описывается трагическая гибель маленького мальчика Рыгорки во время Великой Отечественной войны. С помощью предикативных номинаций показано преломление образа ребенка в сознании врага: *Оберштурбаннфюрер Нойберт уловил какой-то странный шум. ...Яма под стеной просыпалась еще сильнее и оттуда высунулась человеческая рука... За рукой показалась голова, и наружу вылезло грязное, оборванное человеческое существо. «Может, это злой тролль, вылезший из ада, чтобы наказать меня за грехи?! Вот черт, да это же просто оборванный и немый мальчишка...», – ...Нойберт принялся разглядывать Рыгорку* [7]. Первичное восприятие ребенка как «злого тролля, вылезшего из ада, чтобы наказать за грехи» свидетельствует о муках совести Нойберта, его страхе перед неизбежным возмездием. Предикативные номинации отражают динамику психологического состояния персонажа: от паники («злой тролль»: неизвестное, идентификация затруднена) к успокоению («немый мальчишка»: знакомый и безопасный объект).

Номинации А. Андреева разнообразны и чаще всего выступают как емкая, предельно сжатая, остроумная характеристика героя: *1. Сегодня у каждого есть свое мнение, а я всего только один из вас, прилежный воспитанник СМИ* [8, 6]; *2. С этим странным поколением «пенсionеров» я тоже разговариваю на разных языках* [там же, 11]; *3. ...политпроходимец Иосиф Джугашвили* [там же]... *4. ...я обещал быть лучшим средством борьбы со скукой, этой серой молью, незаметно поедающей самое дорогое. Я обещал быть такой антимиолью* [9, 316]; *5. В ее глазах я был мутантом, случайным итогом фатального стечения обстоятельств...* [там же, с. 212]; *6. Женщина без иллюзий – это ядерный смерч, укус ее смертелен* [там же, 47]; *7. Женщина – это интонация плюс тембр. ... Если мадам интонирует – берегитесь. Вы имеете дело с ловцом человеков. Перед вами уже более-менее квалифицированная сирена* [8, 91]; *8. Федор – это сти-*

хия. *Грязная, нудная и достаточно регулярная, словно наводнение или сель... Но общаюсь с ним не без интереса, да и гений он, как-никак* [8, 19]. Как видим, номинации-апеллятивы, погруженные в метафорический контекст, выполняют характеристическую функцию. Данные примеры доказывают, что спектр проблем, волнующих героя-рассказчика, довольно широк: от конфликта отцов и детей (1, 2) до отношений

мужчины и женщины (3–7). Осмысление данных проблем помогает постичь мир героя, его отношения с самим собой и другими.

Таким образом, метафорически преобразованные апеллятивные номинации способствуют приращению смыслов, порождая глубокие и оригинальные художественные образы в современной русскоязычной прозе.

Литература

1. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека: моногр. / Н.Д. Арутюнова. – М.: Языки рус. культуры, 1998. – 896 с.
2. Казакевич, В. Марьяна: рассказ / В. Казакевич // Охота на майских жуков. – М.: Изд-во Н. Филимонова, 2009. – С. 34–51.
3. Попова, Е. Восхождение Зенты: романы / Е. Попова. – Минск: Маст. лит., 2007. – 335 с.
4. Скобелев, Э. Пересечение параллельных: роман / Э. Скобелев. – Минск: Маст. лит., 2005. – 509 с.
5. Катермина, В.В. Национально-культурная специфика образа человека в системе номинаций XIX века (на материале русского и английского языков): дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / В.В. Катермина; Волгоград. гос. ун-т. – Волгоград, 2005. – 370 л.
6. Казакевич, В. Охота на майских жуков: повесть / В. Казакевич. – М.: Изд-во Н. Филимонова, 2009. – 188 с.
7. Герашенко, А. Бельчонок: рассказ / А. Герашенко [Электронный ресурс]. – 2003. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2003/11/02-47>. – Дата доступа: 04.11.2011.
8. Андреев, А. Легкий мужской роман: романы / А. Андреев. – Минск: Макбел, 2006. – 296 с.
9. Андреев, А. Мы все горим синим пламенем: романы / А. Андреев. – Минск: Макбел, 2006. – 336 с.

УДК 882(09)

ОБРАЗ ДЕТСКОГО «ДУМАНЬЯ» В КНИГЕ «ПРАВДА, МЫ БУДЕМ ВСЕГДА?» СЕРГЕЯ КОЗЛОВА

М.М. Чернова
(Москва, Россия)

В статье рассматривается образ детского «думанья» как внутренняя форма книги «Правда, мы будем всегда?» Сергея Козлова. Элегичность книги, персонажи, диалогизированная форма, юмористическое и лирическое начала, образ главного героя как персонификация детства, конвергенция текста и иллюстрации, внесюжетные элементы – все это, при анализе книги как семантического целого, дает возможность выявить некоторые черты индивидуального стиля писателя и говорить об образе детского думанья как об образе образа книги.

Книга «Правда, мы будем всегда?» С. Козлова представляет собой художественно-семантическое целое. Изданная в 1987 году и адресованная детям младшего школьного возраста, она не ограничивается таким читателем. Наряду с воспитательным и развлекательным потенциалом, присущим произведениям сказочника, книга выполняет роль психологического тренинга для взрослых людей, способных в силу жизненного опыта понять глубоко философски все те вопросы, которые занимают героев сказок-миниатюр. Ключевой в «Правда, мы будем всегда?» образ детского думанья, являясь постепенно разворачивающейся внутренней формой книги, создается при помощи различных средств и приемов. В «Теории художественной словесности» Ю. И. Минералов пишет, что «внутренняя форма есть образ идеи (или образ идей), образ образа (или образ образов)» [1, 31] и замечает, что Потебня не раз ясно заявлял, что внутренняя форма присуща не только слову, но и всякому семантический целому словесному образованию: произведению, циклу и шире – книге. По этому поводу Гегель в «Эстетике» отмечает, что «точка «движется в себе и заставляет возникнуть линию»; соответственно «через движение линии возникает плоскость» и т. д. Тем самым линия в диалектическом смысле есть развернутая точка, плоскость – развернутая линия, пространство – их диалектическая развертка» [2, 286]. Внутренняя форма не тождественна внутреннему содержанию. Она как «единица», то есть точка отсчета или единое, которое замыкает в себе все сказочное пространство и откуда оно разворачивается. Так, внутренняя форма (образ образа) – это душа семантического целого, о тесной связи которой с индивидуальным стилем писателя говорит Ю. И. Минералов, подчеркивая взаимообусловленность в искусстве стиля автора и образа образов: «Если так, то внутреннеи□ форме принад-

лежит огромная роль в стиливои□ и н д и в и д у а л и з а ц и и и содержания художественных произведений□ Важная сторона взаимных отличий□ индивидуальных стилей□ состоит именно в семантическом «расширении» или «сгущении».

«Сгущение» и «расширение» содержания – видимо, один из основных факторов превращения каждого индивидуального художественного стиля в семантический□ у н и к у «в «неповторимое», исключаящее точный□ перевод детства- ми другого индивидуального стиля (образование)» [1, 285]. Многие знают сказку-миниатюру «Ежик в тумане», входящую в рассматриваемую книгу, по мультипликационной интерпретации Юрия Норштейна и Ф. Ябусовой, успех которой, по нашему мнению, обусловлен тем, что режиссер, прочувствовав стиль С. Козлова, филологически безупречно прочел и творчески воссоздал «образ идеи» в живописно-звуковых образах мультипликации.

Структура книги Сергея Козлова «Правда, мы будем всегда?», с иллюстрациями знаменитого художника Светозара Острова, календарная: сказки-миниатюры следуют друг за другом в последовательности смены времен года. Композиция книги кольцевая: она начинается (цикл «Чистые птицы») и заключается (цикл «Необыкновенная весна») весной. Каждый цикл претворяет эпиграф, внесюжетный элемент – один из приемов единения книжного пространства. В эпиграфах, как и в самих сказках-миниатюрах, прослеживается рефреном проходящий образ детского думанья, который автор создает не без помощи диалогизированной формы. Сказки С. Козлова ни в коем случае нельзя определять, как философские. Философия, как известно, подразумевает четко выверенную понятийную систему, не находящую себе места в эгегических этюдах писателя, которые обывательским наивным сознанием могут пони-

маться как философские. Образ главного героя Ежика, являющего собой персонификацию детства, также связывает художественный текст в единое целое. Интересно, что Ежик воспринимается читателями не отдельно, а в паре с Медвежонок. С. Козлов в художественном тексте произведения использует большое количество глаголов говорения. Так, цикл «Осенние сказки» превращается эпиграфом:

– Вот мы с тобой говорим, говорим, дни летят, а мы с тобой все говорим.

– **Говорим**, – согласился Ежик.

– Месяца проходят, облака летят, деревья голенькие, а мы все, **беседуем**.

– **Беседуем**.

– А потом все совсем пройдет, а мы с тобой вдвоем только и останемся.

– Если бы!

– А что ж с нами станет?

– Мы тоже можем пролететь.

– Как птицы?

– Ага [3, 69].

Повторами глаголов «говорим», «беседуем» акцентируется внимание на самом говорении, без которого, как известно, невозможно думанье. Еще Потемкин в труде «Мысль и язык» писал о тесной связи этих понятий и невозможности одного без другого. Ребенок, в отличие от взрослого, часто проговаривает свои мысли, которые, облекаясь в слова, становятся осознанными. Диалог наполнен элегическими мыслями: «А потом все совсем пройдет, а мы с тобой вдвоем только и останемся», которые перемежаются детскими восклицаниями: «Если бы!», «ага», создающими камерный и доверительный тон. Словоупотребление «совсем пройдет» также свойственно детской речи. Книга наполнена светлой грустью, которая скорее заставляет читателя задуматься с улыбкой на лице, нежели со слезами на глазах.

Произведения сказочника характеризуются синтезом лирического и юмористического начал. Важно, что в сказках нет сюжетобразующего начала. Диалоги занимают большую часть текста миниатюр, в которых присутствует лирический сюжет, наиболее важный для писателя. Так, в сказке «Как поймать облако» отсутствие улова объясняется чрезмерным любопытством рыбы осенью.

– Почему она не клюет? – спросил Медвежонок.

– Она слушает наши разговоры, сказал Ежик. – Рыбы к осени очень любопытны!...

– Тогда давай молчать [3, 71].

В книге этюд дополнен иллюстрацией С. Острова, где оба персонажа сидят на поваленной березе, образовавшей подобие моста между двумя берегами над рекой, и удят рыбу. Так, образ детского думанья создается при

помощи конвергенции текста и иллюстрации. Эпитет «любопытная», адресованный рыбе, создает юмористический эффект. Лирическая камерная зарисовка является отражением подлинно народного, национального. Не случайно художник изображает персонажей сидящими на березе, которая являет собой символический образ.

Мировоззрения героев, тесно взаимосвязанные с лесом, который мгновенно реагирует на их душевные движения, схожи. Сказочник часто использует сослагательное наклонение, словесно рисуя образ детского думанья, вся прелесть которого заключена в его безыскусности. Ребенку свойственно воображать. Так, в «Осенней сказке» персонажи мгновенно подхватывают инициативу друг друга, создается имитация детской игры, когда нужно продолжить мысль другого, чтобы получился общий «текст»:

«Они сидели на крыльчке медвежачьего домика и смотрели на одинокую березу посреди поляны.

– Вот если бы на мне весной вырастали листья? – сказал ежик. – Я бы осенью сидел у печки, и они бы ни за что не облетели.

– А какие бы ты хотел листья? – спросил Медвежонок. – Березовые или ясеневые?

– Как у клена! Тогда бы я осенью был рыжий-рыжий, и ты бы меня принял за маленького Лисенка. Ты бы мне сказал: «Маленький Лисенок, как поживает твоя мама?» А я бы сказал: «Мою маму убили охотники, а я теперь живу у Ежика. Приходи к нам в гости!» И ты бы пришел. «А где же Ежик?» – спросил бы ты. А потом, наконец, догадался, и мы бы долго-долго смеялись, до самой весны...» [3, 73].

Эпитеты «медвежачьего», «рыжий-рыжий», гипербола «до самой весны», уменьшительно-ласкательные суффиксы («крыльчко»), – все эти приемы работают на создание ощущения детскости, детской логики, которая подразумевает образность и простоту, сопряженную с глубиной и даже трагизмом восприятия: «Мою маму убили охотники, а я теперь живу у Ежика. Приходи к нам в гости!». Мотив смерти рефреном проходит через всю книгу «Правда, мы будем всегда?», на первый взгляд, являясь антитетичным заглавием. Справедливо полагать, что риторический вопрос в заглавии представляется утверждением. Но автор не создает идеализированно-вымышленный мир, где нет зла, смерти, потери. Все это есть. Герои размышляют на темы, которые способен полностью понять и осознать только взрослый читатель. Но образ детского думанья – первоначальное живое представление об объектах, то есть «образ образа» книги «Правда, мы будем всегда?», а не имитация детскости – дает возможность ребенку пропустить через себя эти мысли, отрефлексировать и возможно, пока что бессознательно, но прийти к понятиям, которые станут основой осознанной жизненной позиции юного читателя.

Литература

1. Минералов, Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность): Учеб. для студ. фил. фак. высш. учеб. заведений / Ю.И. Минералова. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. – 360 с.
2. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – 312 с.
3. Козлов, С. Правда мы будем всегда?: сказки / С. Козлов; худож. Остров С. – М.: Издательский Дом Мещерякова. 2013. – 136 с.

**СПЕЦИФИКА ЎЖЫВАННЯ АХРАМАТЫЧНАГА КОЛЕРААБАЗНАЧЭННЯ ШЭРЫ
Ў МОВЕ ТРЫЛОГІІ В. ПАТАВАЙ “ГАСПАДАРЫ ВЯЛІКАГА КНЯСТВА”**

М.М. Шаўчэнка, Л.В. Прахарэнка
(Мозырь, Беларусь)

У артыкуле разглядаюцца асаблівасці функцыянавання лексікі, якая абазначае колер у мове гістарычных раманаў Вольгі Іпатавай, вызначаюцца агульнамоўныя і індывідуальна-аўтарскія адметнасці выкарыстання колераабазначэнняў, якія адлюстроўваюць пэўнае культурнае асяроддзе і нацыянальную культуру.

Усебаковае вывучэнне каларонімаў у межах тэкстацэнтрчнага падыходу патрабуе дэталёвага аналізу спецыфікі ўжывання дадзеных лексем у кантэксце канкрэтных мастацкіх твораў. Гэта дазваляе вызначыць як агульнамоўныя, так і індывідуальна-аўтарскія асаблівасці выкарыстання колераабазначэнняў, якія з’яўляюцца неад’емнай часткай гістарычных раманаў Вольгі Іпатавай. Широкае ўжыванне каларонімаў (храматычных і ахраматычных) на старонках яе раманаў пашырае нашы веды аб выяўленчых магчымасцях не толькі каларонімаў, але і ўсёй лексіцы сучаснай беларускай мовы.

У экстралінгвістычным плане мастацкі тэкст адлюстроўвае асаблівасці пэўнага культурнага асяроддзя і нацыянальнай культуры ў цэлым. Гэта дае падставу сцвярджаць, што аналіз адметнасцей ужывання каларонімаў у нацыянальнай літаратуры спрыяе развіццю лінгвакультуралогіі. Вывучэнне асаблівасцей выкарыстання слоў пэўнай лексічнай групы дазваляе выявіць асноўныя тэндэнцыі ў развіцці літаратурнай мовы ў пэўны перыяд, вызначыць месца і ролю канкрэтнага аўтара ў дадзеным працэсе.

У якасці асноўных (храматычных) колераў у навуковай літаратуры вылучаюцца *чырвоны, аранжавы, жоўты, зялёны, блакітны, сіні, фіялетаваы*. Колеры, якія не ўваходзяць у спектр (*чорны, белы, шэры* і інш.) адносіцца да ахраматычных.

Агульная колькасць колераў і адценняў, якія ўспрымаюцца чалавечым вокам, перавышае 10 тысяч. Аднак гэта не азначае, што ўсе іх можна выразіць пры дапамозе моўных сродкаў. Тым не менш, многія пісьменнікі працягваюць сапраўднае майстэрства маляваць колеры словам. Як адзначае У.У. Фалалееў, “колераў увогуле з’яўляецца адным з найбольш важных сродкаў трансляцыі аўтарскага светаўспрымання” [1, 3].

Даследаванне сістэмы колераабазначэнняў трылогіі Вольгі Іпатавай “Гаспадары Вялікага княства”, дае магчымасць меркаваць не толькі пра асаблівасці мовы гэтых мастацкіх твораў, але і пра спецыфіку ўжывання колераабазначэнняў пісьменніцы, пра ўплыў колеравых камбінацый на ўспрыманне твора чытачом.

Розныя аспекты вывучэння слоў са значэннем колеру маюць на мэце выяўленне спецыфікі ўспрымання пісьменнікам (і чытачом) адпаведных фарбаў у літаратурным творы, аналіз асацыятыўных сувязяў, якія пры гэтым узнікаюць.

Шырокім ужываннем на старонках трылогіі характарызуецца каларонім *шэры* – адзін з ахраматычных колераў, які абазначае „колера, які атрымаўся ад змяшання чорнага і белага, колера пепелу” [2, 769]. Ён выкарыстоўваецца аўтарам у наступных кантэктах:

1) пры пейзажных апісаннях: *Яркае сонца выглянула на імгненне з-за шэрых хмар* [3, 459]; *Шэрыя аблогі клаліся пухлымі, тоўстымі грудзямі на вежу, і,*

прабіраючыся раницай да палаца вялікага князя, я не мог разгледзець нават блізкую браму, а не тое што велікакняскі сцяг ... [3, 459];

2) пры партрэтных апісаннях герояў: *З усіх дочак Гедзіміна яна была найбольш падобная да яго: тым жа трохі глыбока пасаджаныя шэрыя вочы, той жа разлёт шырокіх брывоў, толькі ягоная каржакаватасць ператварылася ў ёй у моцнасць гожага баравічка...* [3, 432];

3) пры апісанні адзення як часткі гістарычнага каларыту: *Казінта глядзела на яе моўчкі, вочы нядобра блішчэлі; зялёны моўк гарсажу, шэрая спадніца рабілі яе падобнай да пліскі, якая шашэрыць пер’е, каб здавацца большай і важнай* [3, 105]; *Яго плячо час ад часу нервова торгалася пад цёмна-шэрым юхтавым каптанам, на якім цёмна блішчэлі залатыя гузікі* [3, 444].

Каларонім-прыметнік *шэры* ў тэксце гістарычных раманаў В. Іпатавай актыўна спалучаецца з іншымі лексемамі, утвараючы аўтарскія кампазіты: *Толькі сямейка саракушаў, попельна-шэрых з жаўтаватым адценнем птушчак, седзячы на арэшніку, замяніла сваё мілагучнае “труіт”, “труіт” трывожным “чэк-чэк-чэк” і пярхнула ўверх, у неба, далей ад нечаканых гасцейкаў* [3, 360]; *Не будзе нада мной старэчага скуголення, а побач – паху плоці, якая паступова ператвараецца ў нешта студзённа-шэрае, цяжкае і балючае* [3, 379]; *У высачэзнай, нібы яна даставала да самога неба, зале, у якой не было сцен, а далачыні пераліталіся серабрыста-шэрым, свяцілася нясцерпным святлом сало* [3, 386]; *Ейны час, ейна пара царскага пад гэтым жамчужна-шэрым небам ранняя весна 1323 года, хаця ідзе вайна з Ордэнам і Гедзімін у замку дыктуе чарговае пасланне папе ў Рым аб тым, што ён хацеў бы хрысціцца ў каталіцкую веру і ахрысціць сваё народ* [3, 390]; *Белы тварык яе быў без крывіні, пушыстыя веі ляжалі на шчоках, як цёмна-шэрыя матылькі, а вусны гаротна сіснуліся ў палоску* [3, 472].

Лексема *жамчужны* мае значэнне „чыста-белы з бласкам, які нагадвае жэмчуг” [2, 198]. У кантэксце твора двухкампанентны каларонім-прыметнік выражае індывідуальна-аўтарскае бачанне рэчаіснасці, характарызуе колераў неба ў пэўны момант часу, служыць сродкам мастацкай абразнасці.

Серабрыста – „першая частка складаных слоў са значэннем серабрысты, з серабрыстым адценнем” [2, 595]. Лексема *серабрыста-шэры* характарызуе адценне асноўнага колеру.

Частка складанага слова *попельна* ўтворана ад рэчыва назоўніка *попел*, які мае значэнне „пылападобнай шэрай масы, якая застаецца ад згарання чаго-небудзь” [2, 484]. Каларонім *попельна-шэры* канкрэтны з’яўляецца адценне шэрага колеру.

У тэксце гістарычных раманаў лексема *попельны* ўжываецца і як кантэкстуальны сінонім калароніма

шэры: Разглядалі доўгую белую сукню з сярэбранымі пранізкамі, што віліся на падоле спіраллю, і тую ж спіраль на сярэбраным з ланцужкамі поясе, што шчыльна ахопліваў амаль дзявочы стан, тоўстую попельную касу, замацаваную на патыліцы шпількамі з эмалевымі галоўкамі... [3, 36]; Раніца выдалася дажджыстая, туман попельнымі клубамі чапляўся за цёмна-шэрыя, пашчэрбленыя часам сцены манастыра святога Якава, пабудаванага, як даведлася Жывена, стагоддзя паўтара назад на грошы кіеўскіх князёў [3, 128]. Намі зафіксавана толькі шэсць праметнікаў

попельны, якія выкарыстоўваюцца пры апісанні знешнасці чалавека і з"яў прыроды.

Частка складанага слова *студзяніста* характарызуе фізічную структуру („падобны на студзень, жэлё“ [2, 636]). Каларонім *студзяніста-шэры* – прыклад індывідуальна-аўтарскага словаўтварэння (параўн., *чорна-рагавы*).

Такім чынам, каларонім *шэры* актыўна выкарыстоўваецца ў кантэксце гістарычных раманаў В. Іпатавай, а таксама ўваходзіць у склад колеравых кампазітаў, надаючы тэксту арыгінальнасць і непаўторнасць колеравай палітры пісьменніцы.

Літаратура

1. Фалалееў, У.У. Колер у паэме Міколы Гусоўскага “Песня пра зубра” / У. Фалалееў // Веснік БДУ. – Сер. 4. – 1998. – № 1. – С. 3–6.
2. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы: Больш за 65 000 слоў / М.Н. Крыўко [і інш.]; пад агульн. рэд. М.Р. Судніка. – 3-е выд. – Мінск: БелЭн, 2002. – 784 с.
3. Іпатава, В. Альгердава дзіда: раманы / В. Іпатава. – Мінск: Беллітфонд, 2002. – 608 с.

УДК 811.161.1" 373.23

ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ИМЕН В ТВОРЧЕСТВЕ В.П. АСТАФЬЕВА

О.В. ШEVERИНОВА
(Витебск, Беларусь)

В статье рассматриваются особенности структурной организации прецедентных имен, функционирующих в художественных произведениях В.П. Астафьева. Устанавливается, что антропонимическая одночленная модель «фамилия» является самой частотной моделью именования и выступает в качестве индикатором статуса прецедентности именуемой персоналии. Отступление от этой модели свидетельствует о появлении у прецедентного имени дополнительных коннотативных значений.

Наряду с системой именования персонажей прецедентные имена образуют полноправный функционально-семантический сегмент в ономастическом пространстве художественных произведений. Д.Б. Гудков отмечает, что данные имена относятся к ядру языковых средств хранения и трансляции культурной информации, а также играют ведущую роль в формировании национального и, следовательно, языкового сознания [1, 142]. Функционируя в художественном тексте, прецедентные имена не только обозначают уникального референта и проецируют в сознании носителей языка его сложившийся образ, но и формируют ассоциативный фон, отсылая читателя к определенным временным отрезкам, историческим событиям, достижениям в культуре, науке, искусстве, и определяют аксиологические ценности и ориентиры общества. При этом такие антропонимные единицы имеют разнообразную структурную организацию, которая призвана, в зависимости от индивидуальной авторской картины мира, особенностей сюжета и концептуального осмысления системы образов, наполнить прагматический компонент семантики новыми смыслами.

Рассмотрим особенности структурной организации данного вида антропонимных единиц на примере прецедентных имен в художественных произведениях В.П. Астафьева.

Референтами прецедентных имен в антропонимном фонде В.П. Астафьева являются реальные исторические личности, преобладающая часть которых представлена одночленной структурной моделью «фамилия». Именно этот вариант именования, как отмечает А.Н. Деревяго в своем диссертационном исследовании, указывает на статус прецедентных именованных личностей, оставившей след в истории [2, 36]. Такие прецедентные имена ис-

пользуются автором, как правило, без дополнительных комментариев.

Исключение составляют фамилии киноактрис – *Серова, Смирнова*, и два прецедентных антропонима со сферой-источником «История» – *Щетинкин, Москалец* [3]. Перечисленные онимы относятся к группе социально-прецедентных имен, т. е. имен, известных определенному социуму. Для идентификации этих онимических единиц с названными личностями автор использует соответствующие атрибуты-идентификаторы, например, «*артистка*», «*герой сибирской войны / партизан*», «*прокурор края / государственный советник юстиции*».

Вариант именования, реализующийся с помощью модели «имя+фамилия», занимает вторую позицию по частотности распространения. Сферами-источниками, репрезентирующими указанную структурную модель, выступают «Литература» – *Александр Яшин, Алексей Прасолов, Юрий/Юра Селенский, Кайсын Кулиев, Клод Фаррер, Халдор Лакнес*; «История» – *Карл Маркс, Фридрих Энгельс, Клара Цеткин, Богдан Хмельницкий, Стенька Разин*; «Искусство» – *Нина Русланова, Бобби Дилан* и «Наука» – *Блаженный Августин*. Именованное прецедентной личности по имени и фамилии в антропонимиконе В.П. Астафьева мотивировано определенными факторами. С одной стороны, с помощью данной модели происходит очерчивание круга лиц индивидуально значимых и близких автору по литературным взглядам, творческим и моральным убеждениям. Такие онимы употребляются в контексте произведений с соответствующими комментариями и в большинстве случаев сопровождаются текстовыми реминисценциями, что позволяет декодировать интенции автора по отношению к этим прецедентным личностям. Так, например, имя поэта Алексея Прасолова употребляется в повести «Царь-рыба» в следующем контексте: *Той минутой в голове у меня возникли строки малоизвестного, трагически кончившего*

свой путь поэта **Алексея Прасолова** – его ценил и печатал Твардовский: «Что значит время? Что пространство? Для вдохновения и труда явись однажды и останься самым собою навсегда» [4, 423]. Помимо атрибутов, которые призваны не только идентифицировать личность («малоизвестный, трагически кончивший свой путь поэт»), но и охарактеризовать ее принадлежность к национальной культуре (его ценил и печатал Твардовский), автором цитируются несколько строк из стихотворения поэта, выражающих его собственный взгляд на окружающий мир и отражающих суть духовных раздумий В.П. Астафьева.

Наибольшая концентрация прецедентных имен, употребляемых по модели «имя + фамилия», и текстовых реминисценций зафиксирована нами в повести «Последний поклон». Автор отсылает читателя в этом произведении к известным ранее прозаическим или поэтическим текстам, ретранслируя динамику своей мысли: *Прошло одиннадцать лет как я возвратился на родину, купил избу в Овсянке, в родном переулке, против бабушкиного и дедушкиного дома, и стал ждать, чего ждут и не могут дожидаться многие люди, – возвращения прошлого, прежде всего детства. Но когда-то я ставил к первому изданию «Последнего поклона» эпиграф из стихов замечательного поэта **Кайсына Кулиева**: «Мир детства, с ним навечно расставање, назад ни тропок нету, ни следа, тот мир далек, и лишь воспоминанья все чаще возвращают нас туда...»* [5, 6]. Кроме того, В.П. Астафьев апеллирует к конкретной прецедентной ситуации, максимально сжато, но эмоционально насыщенно формируя смысловой вектор от контекста к образу: *Возвращаясь домой, в Рейкьявик, после получения Нобелевской премии, **Халлдор Лакнес** давал в Лондоне интервью, и один ехидный английский журналист спросил его: «Правда ли, что в Исландии каждый четвертый ребенок незаконнорожденный?» Писатель ответил вопросом на вопрос: «Правда ли, что Англия занимает одно из первых мест по смертности детей?» И, смягчая обстановку, может быть, и блудя законы чопорного английского этикета, потомок славных викингов заявил, что он приветствует жизнь в любом ее проявлении и ненавидит смерть в любом ее виде...* [6, 280].

Использование структурной модели «имя + фамилия» также призвано репрезентировать часть прецедентных имен как интеллектуально-эмоциональный образ, сформировавшийся в когнитивной базе определенного социума и наделенный коннотацией «народности». 1. *Отдай этих комсомолок нам, мы будем тщательно изучать с ними труды наших знаменитых земляков – **Карла Маркса** и **Фридриха Энгельса**...* [7, 697]. 2. *Имя пламенной революционерки **Клары Цеткин** значилось на вывеске сельсо-*

*вета, в протоколах собраний, на лозунгах и в разных отчетках... [7, 663]. 3. Мусенок сообщил, между прочим, что учрежден орден **Богдана Хмельницкого** [7, 650]. В некоторых случаях усиление выделенной коннотативной составляющей осуществляется за счет использования прецедентных имен в сравнительной конструкции: 1. *Помню ясно еще один момент: кто-то поддал мысль забраться на **Караульный бык**, чтобы обозреть с высоты родные просторы, за которые так люто все мы сражались, и чтоб я, как **Стенька Разин**, крикнул с утеса в честь **Победы** что-нибудь складное [6, 414]. 2. *Очень похожа на этом примитивном портрете тетка **Агафья** на любимую мою киноактрису **Нину Русланову** и на всех гордых русских женщин похожа, даже грубое платье или кофта – заношенный бедный обряд не унизили ее красоты, не погасили осанку славной женщины [6, 430]. В последнем примере имплицитное отождествление автором киноактрисы **Нины Руслановой** с образом гордых русских женщин ведет к усилению ассоциативно-образного восприятия феномена прецедентного имени в народном самосознании нации.***

Трехчленную модель именования «имя + отчество + фамилия» автор использует в качестве своего рода авторского смыслопорождающего кода уважения и признательности внутри национального или локально культурного сообщества: 1. *«Гордыня!» – спустя время прокряхтел полковник **Бескапустин**... Носить ее разрешено одному только товарищу **Жукову Георгию Константиновичу** [7, 754]. 2. *Кто-то из поэтов, вроде бы **Жуковский Василий Андреевич**, написал на карточке, подаренной **Пушкину**: «Ученику от побежденного учителя» [7, 458]. Исключением является единичное употребление рассматриваемой модели в функции идентификации лица в официально-деловом письме: *Прошлой зимой, ознакомившись с делом на деда, отца и односельчан, я написал довольно пространное и резкое письмо в краевую прокуратуру <...> получил ответы на официальных бланках – привожу их дословно с соблюдением всех параграфов и форм: <...> Справки о реабилитации прилагаются. Верно – прокурор края, государственный советник юстиции 3 класса **А.П. Москалец** [5, 30].***

Таким образом, в сфере прецедентных имен в творчестве В.П. Астафьева приоритетной антропонимической моделью является одночленная модель «фамилия», выступающая индикатором статуса именной персоналии. Отступление от этой модели именования свидетельствует о появлении у прецедентного имени дополнительных коннотативных значений.

Литература и примечания

1. Гудков, Д.Б. Прецедентное имя и проблемы прецедентности / Д.Б. Гудков. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 152 с.
2. Деревяго, А.Н. Ономастическое пространство поэзии XX века: семантика онима, функциональный потенциал: дис. ... канд. фил. наук. 10.02.02 / А.Н. Деревяго. – Минск, 2005. – 122 с.
3. Москалец – А.П. Москалец (род. в 1947), кандидат юридических наук, 1974–1977 – следователь прокуратуры Емельяновского района Красноярского края; 1977–1981 – прокурор Шарыповского района Красноярского края; 1981–1986 – прокурор г. Норильска (Красноярский край); 1986–1988 – прокурор Хакасской автономной области (Красноярский край); 1988–1992 – прокурор Красноярского края; 1992 – начальник отдела Государственного комитета по делам гражданской обороны, чрезвычайным ситуациям и ликвидации последствий стихийных бедствий; 1992–1996 – начальник Восточно-Сибирского регионального центра по делам гражданской обороны, чрезвычайным ситуациям и ликвидации последствий стихийных бедствий; награжден медалью ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени // Большая биографическая энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/86008/Москалец. – Дата доступа: 01.03.2015.
4. Астафьев, В.П. Царь-рыба: повествование в рассказах / В.П. Астафьев. – М.: Дет. лит., 2008. – 429 с.
5. Астафьева, В.П. Вечерние раздумья / В.П. Астафьев // Новый мир. – 1992. – № 3. – С. 6–30.
6. Астафьева, В.П. Последний поклон: Повесть: в 2 т. / В.П. Астафьев. – Изд. доп. и испр. – М.: Мол. Гвардия, 1989. – Т. 2. Кн. 2 (Продолжение). Кн. 3. – 432 с.
7. Астафьев, В.П. Прокляты и убиты: роман / В.П. Астафьев. – М.: Эксмо, 2009. – 800 с.

**ПРОЗА-ПАЭТЫЧНЫ ІДЫЯСТЫЛЬ У АСПЕКЦЕ ЁНУТРАНАЙ ІНТЭРТЭКСТУАЛЬНАСЦІ
НА ЁЗРОЎНІ ВОБРАЗНАСЦІ**

(на прыкладзе канцэптасферы твораў У. Караткевіча)

Л.М. Шэцка

(Мазыр, Беларусь)

Аналізуецца вобразны ўзровень проза-паэтычнага ідыястылю У. Караткевіча ў аспекце ўнутранай інтэртэкстуальнасці.

Мастацкі тэкст заўсё ды пазначаны аўтарскай індывідуальнасцю. Сучаснае вызначэнне мастацкага тэксту ўключае, як правіла, указанне на важнасць асобы яго стваральніка. "Мастацкі тэкст разумеецца лінгвістамі як стварэнне, "якое ўяўляе рэалізацыю канцэпцыі аўтара, створаную яго творчым уяўленнем індывідуальную карціну свету, што ўвасоблена ў тканіне мастацкага тэксту пры дапамозе спецыяльна адабраных ў адпаведнасці з задумай моўных сродкаў"[1, 64]. Даследаванне мастацкага тэксту, мовы асобнага аўтара немагчыма без вызначэння паняцця ідыястылю. "Паняцце стылю з" яўляецца ўсюды і пранікае скрозь, дзе складаецца ўяўленне аб індывідуальнай сістэме сродкаў выражэння і адлюстравання, выразнасці і вобразнасці, супастаўленай ці супрацьпастаўленай іншым аднародным сістэмам" [2, 8].

Для беларускай літаратуры і культуры адным з прыкладаў найбольш яркіх ідыястыль вух прастор з" яўляецца літаратурна-мастацкая спадчына Уладзіміра Караткевіча, індывідуальна-аўтарская канцэпцыя свету якога рэпрэзентавана і ў прозе, і ў паэзіі, і ў драматургіі. Вершы і проза аднаго аўтара ўтвараюць адзіную моўную прастору, межы якой паміж асобнымі сферамі разумення ў адзінстве, як утвараючыя яго ўнутраныя формы. На наш погляд, асабліваю цікавасць прадстаўляе феномен проза-паэтычнага ідыястылю (ППІ), які ў сукупнасці ўяўляе сабой дваадзінае поліжанравае ўтварэнне (проза + паэзія) і мае асабліваці (тэматычнае адзінства, ідыястыль як канцэптасфера, спецыфіка адбору моўных сродкаў, адметнасці рэалізацыі прагматычных інтэнцый, эмацыянальных устаноў, прынцыпы апеляцыі да "чужых" тэкстаў, аўтарэфлексійнасць і інш.). Праблема ідыястылю мае комплексны характар, таму былі выпрацаваны крытэрыі аналіза ППІ па наступных узроўнях: канцэптуальным (ППІ У. Караткевіча як дваадзінае канцэптасфера), вобразна-паэтычным (лексічныя і іншыя сродкі стварэння вобразнасці), жанра-тэкставым (прыёмы жанра- і тэкстаўтварэння). Такі аналіз прадугледжвае вывучэнне асаблівасцей ідыястылю прозы і ідыястылю паэзіі аўтара ў дыялектыцы агульнага і прыватнага, універсальнага і спецыфічнага, а таксама ў аспекце знешняй і ўнутранай (улічваючы аўтарэфлексійнасць твораў) інтэртэкстуальнасці. Аналіз унутранай інтэртэкстуальнасці дапамагае раскрыццю сувязей на розных узроўнях. Разглядаецца праблема выяўлення канцэпта тэксту як згорнутага сэнсавай структуры. Менавіта канцэпт тэксту, сканструяваны аўтарам пераважна трапеічнымі сродкамі, стварае неабходныя перадумовы для ўспрымання рэцыпіентам семантыкі, сфакусаванай у адной або некалькіх лексемах, і выступае ў якасці інструментальнай дамінанты семантычнай кагезіі. Асноўныя канцэпты прозы і паэзіі становяцца ідыястылявымі дамінантамі дваадзінай проза-паэтычнай канцэптасферы У. Караткевіча.

Мастацкі канцэпт, як лічыць І.А. Тарасава, перш за ўсё – адзінка індывідуальнага разумення, аўтарскай канцэптасферы, якая вербалізавана ў адзіным тэксце творчасці пісьменніка (аднак існуе імавернасць эвалюцыі канцэптуальнай сутнасці ад аднаго перыяду творчасці да другога) [3, 12]. Менавіта канцэпт тэксту, сканструяваны аўтарам пераважна трапеічнымі сродкамі, стварае неабходныя перадумовы для ўспрымання рэцыпіентам семантыкі, сфакусаванай у адной або некалькіх лексемах, і выступае ў якасці інструментальнай дамінанты семантычнай кагезіі.

Канцэпт у ідыястылі У. Караткевіча можа быць сэнсаўтвараючым цэнтрам асацыятыўнай структуры яго творчасці, можа становіцца адным з элементаў асацыятыўнага поля іншых канцэптаў, увасабляюцца ў ключавым слове як значнай кампазіцыйнай адзінцы, што знаходзіць сваю рэалізацыю ў ідэйна-мастацкай і эмацыянальна-ацэначным планах твораў, а гэта ў сваю чаргу звязана з фарміраваннем індывідуальна-аўтарскай карцінай свету. Мадэль канцэптасферы ППІ У. Караткевіча можна прадставіць у наступным выглядзе: базавы збіральны вобраз – ядро мастацкай карціны свету – *Радзіма*; яго непасрэднае нападўненне састаўляюць ключавыя канцэптуальна значныя лексемы гэтага поля: *зямля (ніва, дрэва), вада (рака, мора), неба (сонца, месяц), народ (мова, воля)*; у бліжэйшым акружэнні знаходзіцца рад ключавых слоў другаснага парадку: *хлеб, груша, дуб, колас, кропля, крыніца, шлях, сонца, човен, туман* і інш.

Семантычны патэнцыял канцэпту можа быць выяўлены шляхам аналізу ЛСП. Характарыстыка ключавых слоў, канцэптуальна-значных лексем, якія аб"ектываваюць індывідуальна-аўтарскую карціну светаўспрымання, што дазваляе не толькі ўявіць аўтарскае разуменне семантыкі лексічнага складу ідыястылю, але і прадстаўляе асноўныя, найбольш важныя для пісьменніка паняцці. Кантэстуальны аналіз ключавых слоў-рэпрэзентантаў канцэптаў ППІ паэта дазваляе глыбока і досыць дастаткова прасачыць усе адценні індывідуальна-аўтарскага асэнсавання канцэпта.

Дадзеная работа прысвечана даследаванню вобразна-паэтычнай напоўненасці канцэптасферы ППІ У. Караткевіча ва ўзаемадзейні з іншымі канцэптамі.

Пры даследаванні ідыястылю на ўзроўні вобразнасці неабходна засяродзіць увагу на парадыхмах вобразаў (тэрмін Н.В. Паўловіч), устойлівых мадэлях трапеічных пераносаў з адзначэннем асаблівасцей стварэння эматыўнасці, экспрэсіі, як у прозе і паэзіі паасобку, так і ў дваадзінай іх сукупнасці. У гэтым плане адметнасцю трапеізацыі проза-паэтычнага ідыястылю пісьменніка з" яўляецца рэпрэзентацыя канцэптуальна значных лексем і ключавых слоў пры дапамозе індывідуальна-аўтарскіх метафар, устойлівых параўнанняў, увасабленняў і іншых сродкаў стварэння вобразнасці.

Такі аналіз дае магчымасць вызначыць у ППІ аўтара парадзімы вобразаў, прадстаўіць тэматычную класіфікацыю славесных вобразаў ідыястылю, выявіць іх ролю ў рэпрэзентацыі проза-паэтычнай канцэптасферы (ППК); прасачыць дынаміку вобразаў з мэтай вызначэння ўстойлівых і зменлівых элементаў вобразнага свету У. Караткевіча; выявіць асноўныя рысы ППІ аўтара, прадстаўленыя ў вобразнай рэпрэзентацыі фрагментаў канцэптасферы.

Шляхам суцэльнай выбаркі адбывалася вычлененне з паэтычных і праявітых тэксаў фрагментаў, якія змяшчаюць вобразны супастаўленні (рэалізацыі тых ці іншых парадзім вобразаў); у далейшым матэрыял падвяргаўся класіфікацыі. Групіраванне славесных вобразаў па ЛСП дазваляе прадстаўіць структуру ППК, выявіць асноўныя аб'екты, што знаходзяцца ў цэнтры ўвагі аўтара. Аналіз матэрыяла сведчыць аб стабільнасці асноўных параметраў вобразнага свету. На працягу ўсёй творчасці пісьменнік звяртаецца да такіх значных для яго вобразных адпаведнасцей, як **“колас – чалавек”, “рака – дарога”, “вочы – зоры”, “радзіма – зямля”, “мора – каханне”, “народ – воля”, “хлеб – жыццё”, “дрэва – лёс” і інш.** Разгледзем некаторыя з такіх канцэптуальных сыходжанняў.

“колас – чалавек” Напачатку рамана “Каласы пад сярпом тваім” галоўны герой убачыў камень паганскага капішча, на якім былі выбіты махнатыя трысцінкі і пачуў ад бацькі словы *“гэты маладзік – гэта серп, а гэтыя калматыя трысцінкі – каласы. Хто будзе жаць – аб гэтым маўчаць стагоддзі”* [4, 75]. Такія ж вобразы паўстаюць і ў сьвядомасці маці Алеся і старога Вежы: *“Няшчасны колас! Няшчасны колас пад няведаным сярпом. Ды хіба адзін? За што?”* [4, 174], *“Можа, калі красуе хыта, яно адчувае тое, што і мы, кахаючы, і з радасці хістаецца з канца ў канец і мяняе колер на лілаваты, бо ўбіраецца і шуміць саю па сабе. Ты ведаеш, што адчуваюць класы пад сярпом? толькі яны не могуць ні ўцячы, ні крычаць. Не дадзена ім... І каласы нямыя і звыры... І людзі... Прыгон... Адмяні яго”* [5, 237-238]. У такіх кантэкстах *колас*, зерне ўвасабляе жыццё чалавека, дакладней – прыгнечанага, абяздоленага беларуса ў барацьбе за волю і шчасце роднага краю (*“затым прыйшла чарга палеці каласам”* [4, 267], *“Жоўтыя бароды жменяў здрыгаліся і бязвольна калілі пад сярпом”* [4, 375], *“цягнулася салама ў агонь. Сухое цела колішніх каласоў”* [5, 250]). Лексемы сіла, воля, радзіма, паўстанне, барацьба ўспрымаюцца як асацыятыўны лексемы *серп* і структуруюць канцэпт *колас*. Ключавыя словы і канцэпты ў тэксце рэалізуюць аўтарскую інтэрпрэтацыю і ацэнку драматычных падзей падрыхтоўкі паўстання 1863 г. Для У. Караткевіча людзі – гэта каласы пад сярпом грубай сілы жыцця: *“Бедныя, бедныя людзі! Як каласы, як трава пад сярпом тваім грубая сіла... Па сваёй і неабходнасці яны стануць каласамі пад сярпом волі, радзімы, паўстання, бітвы, каласамі, якія памруць, магчыма, але памруць, каб вырастаць новая рунь”* [5, 384]. Акрамя таго, гэта і філасофскае асэнсаванне жыцця праз смерць, цыклічнага абнаўлення яго праз паміранне, біблейскае разумнае пшанічнага зерня, якое застанецца бясплодным, нежыццядайным, калі не памрэ.

“рака – дарога” Рака ў пісьменніка ўвасабляе жыццё чалавека ад нараджэння (*кроплі*) і станаўленні (*ручай, рака*) да сканчэння шляху і здабыцці сэнсу жыцця (*мора, акіян*), дзе *мора* асацыіруецца з каханнем, шчасцем (апавяды “У шалашы”, “Лягучы

галанзец”) або становіцца алюзіяй на паўстанне 1863 году (раман “Каласы пад сярпом тваім”): *“імкнулася да мора магутная рака”* [4, 457]. Шлях *ракі да мора* – гэта і метафара пошуку жыццёвай дарогі галоўнымі героямі (раман “Каласы пад сярпом тваім”), іх імкненнямі да шчасця, волі: *“Але няхай ен хаця бы здалек, хаця бы дажджавой кропляй на лісціку дняпроўскага явара, кропляй, якая праз хвіліну ўпадзе ў крыніцу, убачыць далекае-далекае мора, да якога ляжыць ягоны шлях”* [4, 238].

“вочы – зоры” У ППІ У. Караткевіча можна вызначыць вобразную асацыяцыятыўную паралель *зоры – вочы чалавека* заснаваную на вонкавым падабенстве зорнага мігцення свету з бляскам вачэй чалавека, асветленых пачуццямі, а ў рамане “Каласы пад сярпом тваім” звязаную з нараджэннем кахання (*“Трэба назваць дзве гэтыя зоркі... Зорка – Майка і зорка – Алесь”* [4, 252], *“зоркі за акном вяёлкава расплываліся ў яе вачах... зоры ззялі над галавою. Рантам нібы нехта сыпануў іх у траву. Слабыя, зеленаватыя, яны мігцелі ў ёй, амаль пад нагамі. Гэта былі святлякі. Зоры ззялі над яе галавою, зоры ззялі ў валасах”* [4, 362]), *вочы – люстра душы*, а ў пісьменніка – люстры адбітак начога неба, зор, таму часта *вочы каханай параўноўваюцца з зорамі*, каб падкрэсліць чысціню, адкрытасць намераў і пачуццяў (*“у яе пагрозліва-блізкіх вачах былі два маленькія адбіткі Шляху Продакаў.”* [5, 339], *“у яе вачах былі зоры, толькі цяпер іншыя. І ён гасіў і гасіў гэтыя сусветы вуснамі, а яны жноў узнікалі, і ён не змог з імі нічога зрабіць, бо яны жылі... І ўзышло ззянне! Ззянне, падобнае на мірыяды далёкіх і блізкіх сонцаў, якія потым сталі чорныя”* [5, 340], *“прыцягнуў яе да сябе, пабачыў у вачах адбіткі зор”* [6, 120], *“на дне тваіх вачэй блішчэлі зоры”* [7, 179], *“у глыбінных, як неба, вачах адбіваецца, бы ў палонні, зачараваны Млечны Шлях”* [7, 331], *“а вочы – два глыбокія сусветы”* [7, 179], *“каб навекі адбіліся зоры ў тваіх і дзіцячых вачах”* [7, 227], *“два неба, дзве маленькія карты зорных, што ззялі блізкаў дарогіх вачах”* [7, 342], *“вочы каханья, шэрыя, мяккія зоры”* [7, 78]), спадарожнікам ўзніе слага пачуцця каханья ў такіх кантэкстах з’яўляюцца *зоры* як элемент рамантычнага малюнка.

“радзіма – зямля” Адносіны да радзімы ў аўтара дваістыя (*“зямля, што мне суджана лёс сам”* [7, 243]), пранізаныя боллю за трагічны лёс любога краю (*“усё гэта можна пабачыць на гэтай пракалятай, на блаславанай, на сонечна-змрочнай зямлі”* [7, 294]). Беларуская зямля зведала нямала гора (*“Краіна была багатая, краіну чакаў голод”* [4, 273], *“радзіму загубілі”* [4, 117]). Таму абурэнне аўтара і засмучэнне нешчаслівай доляй падкрэсліваецца частотным ўжываннем адпаведных эпітэтаў: *няшчасны, бедны, бяздольны* (*“няшчасны край”* [4, 226], *“край мой бедны”* [4, 23], *“бяздольная прыдняпроўская зямля, што зараз так страшэнна драцвелла ў сітнягах”* [4, 144], *“на гэтай грэйнай аналячанай беларускай зямлі”* [6, 80]), *боль і туга за лёс радзімы суседнічаюць з любоўю і замілаванасцю да роднай зямлі* (*“змрочны, нясны, тужлівы, але самы родны свет, дзе яны нарадзіліся”* [4, 292]).

Любая прадстаўленая ў тэксце кагнітыўная мадэль мае акрэсленую форму славеснай рэалізацыі. Вобразныя сродкі мовы, што аб’ектываваюць канцэптасферу, прадстаўлены тропамі і фігурамі маўлення, якія заснаваны на супастаўленні. Творчая індывідуальнасць яскрава праяўляецца ў адборы мастацкіх сродкаў,

прыё маў іх выкарыстання. Найбольш часта выкарыстоўваюцца аўтарам разнастайныя па структуры, марфалагічнай прыродзе кампанентаў, ступені разгорнутасці метафары і параўнанні, якія падчас адыгрываюць важную кампазіцыйную ролю. Асноўнымі рэпрэзэнтантамі сферы пачуццяў, эмоцый, стану чалавека з’яўляюцца каханне да жанчыны, да радзімы, памяць як дамінанты унутранага стану герояў.

Так, адно з улюблёных метафарычных значэнняў канцэпта **“мора”** ў тэкстах У. Караткевіча – гэта параўнанне пены прыбою з карункамі, якое ў розных варыянтах ускладняецца каларатывамі і суседствам з канцэптually значнай лексмай **сонца**: *“Там, дзе Лесбас у пённых карунках прыбою”* [7, 139], *“Мора, цё мна-сіняе, у рэдкіх белых карунках, ... услё сквае пенай”* [4, 237], *“свет гарою над цалаванай брызам і вадой, карункавай ад сонца і прыбою, блакітнаю каралавай градой”* [7, 154], *“мора прыбой блакітны”* [7, 216], *“у беласнежным прыбоі, у квецені рушыць вясна”* [7, 197], *“мора цё мна-сіняе, у рэдкіх белых карунках”* [4, 237].

Мора ў аўтара часцей за ўсё – палетняму цё плае і пяшчотнае. Станоўчы эпітэт, ужыты тройчы з выключнікавай інтанацыяй перадае захапленне і любоў аўтара да марской стыхіі: *“о якое цё плае, цё плае, цё плае мора”* [7, 197]. Татэмныя ўяўленні мора знаходзяць ува-сабленне ў працэсуальных метафарах: *“Будзе цё плае мора. Яно будзе цалаваць ногі. Мае і твае.”* [6, 256], *“шыпучая цё пляя вада дакацілася... і лізнула яе... шыпела і білася ля ног... уздыхала недзе зусім блізка”* [6, 361], *“навольна цурчала густая масляная вада”* [6, 325], *“мо-ра дыхала па-ранейшаму цеплынёй, радасцю, ішчасцем, летам... Вада... усмоктвалася ў гальку і зноў наступала”* [6, 362], *“недзе далёка ракатала, цягнула гальку мора”* [6, 372], *“дрымотна спявала вада”* [6, 387], *“мора каціла на бераг золата, ціха ўздыхала”* [6, 390], *“Ціха шоргалі аб бераг мора”* [6, 401], *“Шалясціць, шапоча мора”, “Каціла на пясок лянівая хвалі”* [6, 226]. Выкарыстанне дзеясловаў робіць апісанне блыц-пластычным і наглядным і стварае вобраз мора – жывой істоты: уздыхала, шыпела, лізнула, усмоктвалася, спявала і разам з тым шалясціць, шапоча. Часам такое апісанне перарастае ў цэлую рамантычную гісторыю: *“уздыхала спакойнае мора, коцячы з глыбінь на пясок ашчакі янтарнага палаца, разбітага некалі з-за першага на зямлі моцнага кахання”* [6, 245]. У творах часта з морам суадносіцца каханне ці каханая (*“любоў да цябе, як мора, расцякаецца ў цяхай журбе”* [7, 232], *“у моры варацца караблі ад агню любові маёй”* [7, 261], *“мы акружылі адзін аднаго такім морам пяшчоты і ўвагі, такой любоўю”* [6, 197], *“ішчасце, каханне, Мора! Водар густы”* [7, 195], *“Ты мне сонца! І мора!”* [7, 197]). Для У. Караткевіча – пісьменніка з пачуццёвым адчуваннем свету характэрна ў нечым татэмнае ўяўленне марской стыхіі, адсюль і паралелі паміж чалавечымі і прыроднымі праяўленнямі. Адной з такіх паралеляў з’яўляецца апісанне вачэй як грані праламлення чалавечых пачуццяў. Трэба адзначыць, што дадзены вобраз з’яўляецца ўстойлівым і пастаянным прызнакам характарыстыкі унутранага свету герояў ва ўсіх творах аўтара. Як правіла, усе станоўчыя персанажы маюць вочы блакітнага (сіняга) колеру, што звязана з фальклорнымі і гістарычнымі сфарміраванымі ўяўленнямі аб знешнасці беларуса

(светлы колер валосся і скуры, блакітна-сінія вочы і г. д.), акрамя таго сіні колер традыцыйна звязаны з морам.

Невыпадкова пры апісанні аблічча жанчыны-маці (*“вочы ззялі маладой гарачай сінню... Можжа ад мора, на якое яна неадрыўна глядзела”* [6, 360]) ці каханай дзяўчыны (*“вялізныя, цё мна-блакітныя, як марская вада, вочы”* [4, 349]) У. Караткевіч выкарыстоўвае побач са здвоеным прыметнікам-каларатывам яшчэ і параўнанне. Градыцыйнае прырошчванне такога метафарычнага выразу знаходзім у наступным прыкладзе: *“цё мна-блакітныя ў зелень, як марская вада, вочы”* [4, 340], дзе акрамя параўнання (як марская вада) і здвоенага колеравага прыметніка (*цё мна-блакітныя*) дабаўляецца ад’ектыўны назоўнік-каларатыву (*у зелень*). Пры гэтым прыметнік перадае асноўную колеравую характарыстыку, а назоўнік – дадатковую (тое, у што імкнецца змяніцца асноўны колер). Прыметнік, акрамя таго набывае эмацыянальна-экспрэсіўнае гучанне і развівае абагульнена-сімвалічнае значэнне. Для пісьменніка **“блакітны”** (роўна, як і сіні), колер высокіх пачуццяў, чыстага ўнутранага свету з устаноўкай на дабро. Прыкладна такім жа зместам напаяўняецца апісанне вачэй Майкі Раўбіч: *“зеленаватыя, як марская вада, вочы”* Майкі, каханай Алеся ў рамане *“Каласы...”* [4, с. 348], дзе **“зеленаваты”** колер з’яўляецца ўстойлівым знакам станоўчай ацэнкі. Зялёны перш за ўсё – колер жыцця, вясны, маладосці, сімвалізуе здароўе як фізічнае, так і душэўнае, у беларускім фальклоры звязаны з цыклічным адроджаннем новага жыцця (а ў рамане – яшчэ і з нараджэннем каханна). Сімволіка зялёнага колеру непасрэдна звязана з сімволікай сіняга, **“марскога”** колеру. Параўнанне дапаўняе ступень насычанасці афарбоўкі каларатыва, падкрэслівае падобнасць да мора, надае асаблівае ўзвышана-рамантычнае гучанне.

Эстэтычна значным, зыходзячы з такой сімволікі, з’яўляецца ўжыванне індывідуальна-аўтарскіх каларатываў пры апісанні мора: ад традыцыйных, устойлівых (*“на празрыста-блакітную роўнадзь мора”* [7, 395], *“у чысцейшай вады сінім прадонні”* [6, 400]), а таксама напаяўтонаў і адценняў (*“Вада празрыстая, блакітна-зялёная”* [6, 362]); часам здвоеныя прыметнікі могуць ускладняцца дадатковымі значэннямі і параўнаннямі (*“Глыбіня была ўся чысцютка, блакітна-зялёная, празрыстая, як неба”* [6, 385], *“спыніў шлюпку ў невялікай лазурна-сіняй бухце. Уся прасвечаная да дна, чыстая, як сіні алмаз”* [6, 400],) да нечаканых і, здавалася, несумяшчальных (*“бурытынавае мора стала цё мна-бутэльным”* [6, 239]).

Такое выкарыстанне каларатываў у У. Караткевіча адлюстроўвае не толькі агульначалавечыя, архетыпічныя ўяўленні, але і нацыянальна-культурную спецыфіку каларовага коду, дзе колер – адзін з элементаў традыцыйнай народнай культуры, пры дапамозе якога ствараецца мадэль свету. Ужыванне індывідуальна-аўтарскіх каларатываў ў метафарычных выразях, якія адыгрываюць немалаважную ролю ў агульнаэстэтычным змесце, з’яўляецца неад’емнай складанай часткай канцэпту **“мора”**, які базуецца на лексічнай семантыцы слова і атрымлівае пэўнае кантэкстуальнае прырошчванне.

Такім чынам, канцэптуальнае адзінства ППІ заключана ў цеснай кантэкснай узаемасувязі ключавых слоў, канцэптуальна-значных лексем, якія выконваюць

тэкстаўтвараючую функцыю ў межах усё й тэкставай прасторы творчасці аўтара.

Літаратура

1. Виноградов, В.В. Проблема авторства и теория стилей / В.В. Виноградов. – М., 1961. – 655 с.
2. Бабенко, Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник; практикум / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 496с.
3. Тарасова, И.А. Категория когнитивной лингвистики в исследовании идиостиля / И.А. Тарасова Языкознание. Вестник Сам-ГУ. 2004. №1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vestnik.ssu.samara.ru/gum/2004web1/yaz/yaz20041.html> / . – Дата доступа: 20.08.2008.
4. Караткевіч, У. Каласы пад сярпом тваім / У. Караткевіч // Збор твораў: у 8 т. – Мн.: Маст літ., 1989. – Т. 4: Раман, кн. 1.– 399 с.
5. Караткевіч, У. Каласы пад сярпом тваім / У. Караткевіч // Збор твораў: у 8 т. – Мн.: Маст літ., 1989. – Т. 5: Раман, кн. 2; Збroy: Аповесць.– 527с.
6. Караткевіч, У. Аповесці, апавяданні казкі / У. Караткевіч // Збор твораў: у 8 т. – Мн.: Маст літ., 1988. – Т. 2. – 511 с.
7. Караткевіч, У. Вершы, паэмы / У. Караткевіч // Збор твораў: у 8 т. – Мн.: Маст літ., 1987. – Т. 1. – 431с.

УДК 821.161.1:82-1

СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА КАК СПОСОБ ПОЗНАНИЯ МИРА СЛЕПЫМ ЧЕЛОВЕКОМ (на материале повести В.Г. Короленко «Слепой музыкант»)

Ж.А. Щербак
(Белгород, Россия)

В статье предлагается анализ функционирования синестетической метафоры, которая является одним из основных текстообразующих средств в повести В.Г. Короленко «Слепой музыкант». Синестетическая метафора цвет – звук в буквальном смысле позволяет познать цвет слепому человеку.

Феномен синестезии изучается наукой уже три столетия. Пик интереса к ней пришёл на рубеж XIX и XX веков. Несомненно, в первую очередь, синестезия являлась предметом изучения психологии, однако уже тогда эффектом «смещения чувств» интересовались не только психологи и медики, но и люди искусства. Так, в 1915 году был создан специальный инструмент для исполнения световой партии в «Прометее» Александра Скрябина, а позже, в 1970-х были популярны концерты «музыка + свет», в которых использовался «световой орган» – музыкальный инструмент, извлекавший не только звуки, но и свет.

Истоки причин соединения видимого и слышимого восприятия на человеческие рецепторы уходят в глубь веков. «Ещё в древности существовало искусство под названием синкретика, то есть неделимое на роды и виды. Цвет и звук в сознании первобытных предков принадлежали определенным предметам, а восприятие предметов было конкретным. Именно поэтому танец и свет от пламени костра, которые были обязательными ритуальными действиями, являлись нераздельными и исполнялись в определенных и предназначенных для этого случаях». [3, www].

Активно используется эффект синестезии при создании художественной образности. Один из самых ярких примеров – повесть В.Г. Короленко «Слепой музыкант», написанная в 1886 году. Можно утверждать, что синестетическая метафора в произведении играет текстообразующую роль, то есть канва текста выстроена именно на основе этой метафоры.

Прочитав произведение В.Г. Короленко, читатель получает уникальную возможность увидеть «прозрение» Петра – такой шанс дает слепому герою именно восприятие цвета через другие ощущения – синестетическое восприятие.

В данном случае речь идет о таком проявлении синестезии, как «цветной слух».

Лучше всего чувственный, почти интуитивный мир, слепого ребенка иллюстрирует сам писатель: «Мир, сверкавший, двигавшийся и звучащий вокруг, – пишет он, – в маленькую головку слепого проникал главным образом в форме звуков, и в эти формы отливались его представления» [1, 15].

Прежде чем говорить о восприятии и познании мира слепым ребенком, целесообразно обратиться к психофизиологическим аспектам слепоты, то есть разграничить понятие слепоты приобретенной и врожденной.

Ослепший человек в течение жизни уже имеет конкретные образы предметов в своем сознании, которые являются основой для познания незнакомых явлений. То есть схема восприятия и познания окружающего мира лишь восполняется недостающим познаваемым звеном на основе сравнения с уже известным конкретным предметом, или денотатом, с точки зрения лингвистики.

Человеку, слепому от рождения, предстоит решать в жизни задачу более сложную, с большим количеством неизвестных: в повести мы видим, как ребенок строит собственную, индивидуальную модель мира, ведь конкретного зрительного представления о предметах-денотатах в его сознании нет. Относительно конкретным является лишь звук как воспринимаемый объект окружающего мира. Данный процесс в языке передается при помощи звукообозначений, под которыми мы понимаем лексемы, в семантике которых содержится сема „звук“.

Неоспоримым преимуществом героя становится его исключительный музыкальный слух, позволяющий воспринимать мир в звуках. Познать цвет через звук мальчику помогают участливые родственники (мама и дядя), рассказы которых и содержат рассматриваемые синестетические обороты. Показательно то, что к объяснению цвета через звук дядя Максим переходит в последнюю очередь, обращаясь к уже, так сказать, «подготовленному» сознанию мальчика. Воспринимать объекты внешнего мира, знако-

мые с детства, Петру гораздо проще, нежели обратиться к интимной, скрытой части самого себя, которую он тщательнее старается в течение жизни не затрагивать: для него слепота – травма душевная. Именно поэтому в основе передаваемого цветового образа нередко лежит эмоция.

Герой повести стремится познать цвета, которые «по наличию цвета» традиционно делятся на две группы: хроматические и ахроматические.

Рассмотрим специфику восприятия цвета через звук на примере ароматических цветов – белого и черного. Их парадоксально называют «бесцветными». На первый взгляд может показаться, что в данном случае все просто. Схема восприятия цвета и звука в целом должна быть одинакова: *наличие/отсутствие цвета* означает соответственно *наличие/отсутствие звука*. Однако язык – это удивительно сложный, многогранный организм, дающий возможность даже в простом увидеть необъятное. Это мы и наблюдаем при анализе языкового материала повести «Слепой музыкант».

Синтез различных аспектов восприятия отражает синестетическая метафора, основанная на взаимодействии ощущений. В произведении В.Г. Короленко синестетическая метафора выполняет функцию механизма отождествления цвета и звука.

Сравнение с черным цветом через звук представлено по простой схеме – *наличие звука – отсутствие звука*. Однако тем более ценным представляется нам смысл такого приема: слышимый звук – знак нашего присутствия в этом мире, а тишина нередко пугает, заставляет нервничать, внушает чувство страха и беспокойства. Поэтому в нижеприведенном контексте пример соощущения цвета и звука как отсутствие цвета и звука основывается на отрицательных эмоциях. К сравнению со звуком добавляется душевное впечатление, вносящее в создаваемый концепт черного цвета негативные коннотации. Мальчик обращается к чувствам интимным, личным, связанным, прежде всего, со своим драматическим мироощущением. Об этом свидетельствуют такие лексемы, как *печаль, смерть*.

Черный:

... – Что же касается черного цвета...

– Знаю – перебил слепой. – Это – нет звуков, нет движений... ночь...

– Да, и потому это эмблема печали к смерти... [1, 107];

Таким образом, в основе сравнения цвета со звуком (т. е. в основе цвето-звуковой метафоры) лежит эмоция („печаль“, „страх“) – черный цвет так же страшен, как тишина.

Еще один прием познания цвета через звук продемонстрирован в эпизоде с аистом.

Эта птица с самого детства – добрый друг Петра: *Мальчик каждое утро кормил его из своих рук, и птица всюду сопровождала своего нового друга-хозяина* [1, 55]. Мать рассказывает о нем ребенку: *Аист – серь-*

зная птица, стоит себе на одной ноге в гнезде, озирается кругом, точно сердитый хозяин на работников, и громко ворчит, не забываясь о том, что голос у него хриплый и его могут слышать посторонние. Мальчик смеялся, слушая эти описания [1, 22]. Звуки, которые издает аист, мать Петра поясняет одними из первых: *Аист клекочет на своем колесе* [1, 20].

Мать Петра пытается при помощи звуков фортепиано пояснить разницу между белым и черным цветом в оперении аиста:

Теперь Петрусь придерживал аиста одною рукой, а другою тихо проводил вдоль его шеи и затем по туловищу с выражением усиленного внимания на лице. В это самое время мать, с пылающим, возбужденным лицом и печальными глазами, быстро ударила пальцем по клавише, вызывая из инструмента непрерывно звеневшую высокую ноту. <...> Когда же рука мальчика, скользя по ярко-белым перьям, доходила до того места, где эти перья резко сменяются черными на концах крыльев, Анна Михайловна сразу переносила руку на другую клавишу, и низкая басовая нота глухо раскатывалась по комнате [1, 55].

Традиционное противопоставление белого и черного цветов находит в повести неожиданное выражение: в тексте одна цвето-звуковая метафора противопоставляется другой. Оба цвета представлены через противопоставление качества музыкального звука при помощи лексем, содержащих сему „звук“: *нота* – 1. графический знак, изображающий музыкальный звук, а также самый звук. [2, 422].

О противопоставлении качества этих звуков как о противопоставлении качества двух цветов – черного и белого – свидетельствует компонентный анализ анализируемых лексем:

Звук белого цвета – „звенеть“ + „высокий“ + „длительный“;

Звук черного цвета – „глухой“ + „низкий“ + „басовый“.

Таким образом, о познании мира через синестетическое ощущение в конкретном описываемом случае (в произведении В.Г. Короленко «Слепой музыкант») можно говорить потому, что звуки окружающего мира оказываются для мальчика метафорической областью-источником, определяющей зрительные представления. Так, два цвета противопоставляются не через зрительное восприятие, а через отсутствие звука или его наличие.

В случае с наличием звука дается его качественная характеристика через совокупность сем, отражающих слуховое восприятие. Звук становится для Петра основным средством познания не только природного мира, но и цвета, что, казалось бы, для него совершенно невозможно. Язык повести дает возможность говорить о проблеме цветного слуха как об одной из разновидностей синестезии не только в рамках психологии, но и лингвистики.

Литература

1. Короленко, В.Г. Слепой музыкант / В.Г. Короленко. – М.: Сов. Россия, 1991. – 256 с.
2. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка [Текст] / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – М.: ООО ИТИ ТЕХНОЛОГИИ, 2003. – 944 с.
3. Синестезия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BD%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%B7%D0%B8%D1%8F>

ТЕКСТ И РЕЧЕВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

УДК 801.81

ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ НАРОДНОЙ РЕЧИ В ФОРМИРОВАНИИ РЕЧЕВОЙ ЛИЧНОСТИ БУДУЩЕГО ЖУРНАЛИСТА

Н.Ф. Злобина
(Москва, Россия)

Знание и умение пользоваться образным строем народной речи важный элемент в формировании языковой личности будущего журналиста. Образный строй народной речи реализуется не только на уровне лексики, но и на уровне грамматики и синтаксиса. Соединение эстетики и этики в образном строе народной речи делает его незаменимым фактором формирования традиционной языковой личности и дает возможность будущему журналисту профессионально использовать этот стиль, обвиваясь емкостью, лаконичности, информативности текста.

Формирование и развитие языковой личности связаны с внешними и внутренними факторами, т. е. национальной культурой, языком и индивидуальными задатками человека. Речевой и языковой аспект в образовании журналиста – одна из базовых доминант этой лингвоинтенсивной профессии. В настоящее время, когда компьютерные и информационные технологии затрагивают существенные стороны личности, что проявляется в трансформации его языкового статуса, тем более актуально звучит стремление опираться в формировании языковой личности на образный строй народной речи.

Концепция языковой личности, развиваемая Ю.Н. Карауловым [1] и его научной школой, предполагает три уровня ее изучения: вербально-семантический, лингвокогнитивный, мотивационный, т. е. рассматривает лексикон человека, включающий фонд грамматических знаний, тезаурус личности как структурированный комплекс знаний о мире, систему целей, которые определяют языковой выбор, и по этим данным представляет характеристику той или иной языковой личности, того или другого народа. Этот же набор параметров важно учитывать при воспитании языковой личности.

Развитие креативной языковой личности журналиста как средства и фактора коммуникативного взаимодействия – задача современной журналистики. Личность журналиста выражает себя не только в выборе темы и проблемы журналистского произведения, но и в выборе стиля изложения, что является серьезным, если не решающим, звеном в донесении до массовой аудитории информации, адекватной событию. Языковая личность журналиста в полной мере проявляется через создаваемые им тексты, основные требования к которым включают такие позиции как емкость, лаконичность, грамотность, информативность. Знание и умение использовать в своих произведениях образный строй народной речи способствует совершенствованию профессиональных навыков журналиста.

Образный строй народной речи включает использование таких традиционных художественных средств как ретардация-повтор, постоянный эпитет, фольклорная метафора, метонимия, синекдоха, гипербола, сравнение, инверсия, эллипсис, слова-перебивы. Паремии, пословицы, поговорки, загадки и прочее всегда ассоциируются с мудростью народной. Специфика информативности традиционных художественных образов и средств по-

зволяет доступно и с опорой на мыслительный фонд массового читателя отражать реальную действительность, а подсознательный способ (антиципация) обработки, образно представленной информации помогает сознанию мгновенно объять все грани внутренней формы выражения в целом. Специфика информативности состоит в опережающей способности отражать именуемый предмет, а эмоциональная насыщенность дает возможность обратить внимание на текст, прочесть его и запомнить с той оценкой, которую предлагает автор, порой с помощью подстановки своего образа в уже существующее слово, как своеобразная борьбы мысли со словом.

Язык динамичен и активен. Язык – зеркало культуры и отражает важные и устойчивые изменения в образе жизни и менталитете народа. Например, слово «преlestь» уже в XIX веке утратило свое первоначальное значение «обман» и стало обозначать что-то неотразимо красивое. Традиционные паремии (пословицы и поговорки, загадки) все чаще предстают в виде паремиологических трансформаций на близкие для современного человека явления. Например, *не все коту лаптем щи хлебать* и др. Они воспринимаются как намеренное искажение традиционных высказываний. В данной трансформации по сравнению с традиционной поговоркой *не все коту масленица* оценочное значение переориентированы на прямо противоположные. Неодобрительное отношение к высокому качеству жизни кота сменяется на одобрение ситуации, когда статус кота повышается.

Язык отражает общенародное языковое мышление и становится самостоятельной силой, подчиняющей себе человека, который воспитан этим языком. Каждый человек, живя в обществе все время находится в сфере действия его традиций, закрепленных языком. Народная речь, вбирая в себя, в том числе и на образном уровне, традиционные оценки и прочее воздействует на чувства, волю, сознание и поведение. Таким образом образный строй народной речи несет в себе и разнообразные формы и методы педагогического воздействия на культурную идентичность речемыслительной деятельности.

Так, в загадке о горшке: *Никто таков, / Как Иван Русаков: / Сядет на конь / Да поедет в огонь* [2, 62] простой предмет быта – горшок для приготовления еды – характеризуется через перенос сильных волевых ка-

честв человека на обыденный предмет. Смелость, бесстрашие, решительность одобряются народом. Метафора собирает эти нравственные смыслы и незамысловато передает из поколения в поколение. Сколько раз не увидишь горшок, столько раз вспомнишь одобрительную оценку ассоциирующихся с ним качеств. Одобрение подобного действия важно в плане формирования ценностных ориентиров. Кроме того, этическое и эстетическое начала связаны и взаимно поддерживают друг друга, что многократно усиливает емкость и силу воздействия фольклорной метафоры.

Интересно в связи с этим исследования Ф.И. Буслаева, который разрабатывал представленные в текстах фольклора базовые языковые константы, несущие информацию о материальной и духовной культуре.

Исследование постоянного эпитета Ф.И. Буслаев предпринимал, чтобы понять, какая реальность стоит за образным словосочетанием и одновременно оценивал, анализировал вбираемое словом отношение к этой действительности, раскрывал значение определяемого слова во всех его исторических смыслах. Примерами исторической семасиологии являются его разыскания в области первоначальных наименований предметов по его постоянному эпитету, например, таких выражений, как белая лебедь, красная девушка, сине море, ясный сокол, тихие покои, божий день, ярый воск, сизый орел, зелена трава, борзый конь и др. Ученый признает накопительный характер внутренней формы народного слова, в котором достоверность, этика и эстетика находятся в гармоническом единстве.

Ф.И. Буслаев подчеркивал отражение менталитета народа в лексике, специфические коннотации в общих для всех народов понятиях. Например, «удивляться» и франц. *étonner*. Наше слово происходит от корня *div*, откуда *диво* (чудо) и *дивить* (удивлять и смотреть, напр., «не диви на него»). Франц. *étonner* (древнефр. *estonner*) собственно значит – быть оглушену громом (итал. *attonito*, от лат. *Tonitrus* – гром); напр., в Песне о Роланде XI в. «*Granz fu li colps; li duc en estonat*» (велик был удар, герцог им был оглушен); потом *étonner* стало употребляться в значении «удивляться», т.е. поражаться чем-либо» [3, 44–45].

Ф.И. Буслаев продуктивно выявлял с помощью постоянного эпитета, метафоры, метонимии, синекдохи и др. не только грани широкой русской действительности и сознания, отраженные художественным тропом, но и оценочные характеристики явлений, которые закреплялись в языковых средствах и формировали сознание русских людей из поколения в поколение. Одной из аксиом его концепции, как в лингвистическом, так и фольклористическом, литературоведческом, искусствоведческом исследовании является признание духовной подоплеку языковых средств и художественных тропов. Изучая художественный образ, Ф.И. Буслаев поднимал все значения слова, порождающего плоть фольклорного текста в исторической ретроспективе, тем самым давая объемное представление о гранях базовой инвариантной части понятия традиционной языковой личности. Ученый открывал накопленные словом культурные смыслы, энергии слова, подчеркивал, что именно такое обучение языку приобщает к национальной культуре, воспитывает человека в ее традиционных ценностях. Он твердо придерживался мнения, что эпические песни, «оскорб-

ляющие нравственность», «не доживали до последующего поколения, умирая вместе со своим виновником» [4, 55]. Ф.И. Буслаев воссоздает структуру традиционной языковой личности методом лингвистического, семасиологического анализа.

Для воспитания традиционной языковой личности необходимо освоение не только идеоматики русской речи, ее образного состава – всего, что связано с понятием стиль, в том числе грамматики, синтаксиса. Широкое понимание грамматики включает использование в тексте моделей как письменной, так и устной речи. «Мнимые неправильности» синтаксиса народной речи, метафоризация грамматики (не те падежи), особенности морфологии и фонетики являются следствием организации текста устного типа. В текстах, где используются особенности устной речи «резко возрастает ассоциативность, идеи переплетаются, «перетекают» друг в друга, соединяются по контрасту» и т. д., «достигается лаконическое развертывание исключительно сложного художественного содержания» [5, 184].

Творческое претворение журналистом особенностей устной разговорной речи с необходимыми интонационными средствами и смысловыми паузами, создает эффект звучащего слова, непосредственного прямого общения, что, конечно, увеличивает возможности донесения мысли до массовой аудитории. Парафразирование особенностей устной речи в журналистском тексте, его «мнимые неправильности», возникающие в результате следования особенностям устной речи становится «художественно органичным и лингвистически мотивированным» [5, 181].

Стиль фольклора вобрал в себя такие константы мышления, которые называя предметы, явления, понятия, их действия, признаки и прочее, определяют отношение к действительности. Константы мышления закрепляются в языковых средствах, с помощью которых и на которых растет языковая личность.

Фольклор, используя национальные языковые средства, отражает внутренний мир целого народа, является источником знания о человеке. Не секрет, что обращение к традиционным образам и формам, уже закрепленным мыслительной деятельностью массовой аудитории, способствует выполнению одной из важных задач средств массовой информации – точного донесения до массового читателя мысли, формирования адекватного отношения к ней, побуждению к разумному действию. Обогащение речи народными оборотами и выражениями, опираясь на опыт массовой аудитории, способствует достижению профессиональных целей.

Язык как явление духовной жизни человечества выполняет главную роль – способствует процессу коммуникации, социализации, профессионализации и социальной адаптации. Социальное становление личности, усвоение ценностных норм, установок, образцов поведения, присущих обществу, осуществляется через усвоение в том числе и образного строя народной речи. Современная педагогика должна использовать благотворное воздействие, оказываемое не только миром образов народной речи, но и поэтическими приемами и средствами, которые в ней заключены. «Итак, обретение собственного слова... – дело трудоемкое, но увлекательное» [6, 36].

Литература

1. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М.: Издательство ЛКИ, 2010. – 264 с.

2. Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач / сост. Д. Садовников. – М.: Издательство «Современный писатель», 1995. – 400 с.

3. Буслаев, Ф.И. Историческая грамматика русского языка. Синтаксис / Ф.И. Буслаев. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. – 344 с.

4. Буслаев, Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства / Ф.И. Буслаев. – СПб.: 1861. – Т. 1. – 643 с.

5. Минералов, Ю.И. Теория художественной словесности / Ю.И. Минералов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. – 360 с.

6. Владимиров, Артемий. Искусство словесного служения / Протоиерей Артемий Владимиров. – М.: Артос, 2010. – 88 с.

УДК 81' 37

ВНУТРИТЕКСТОВЫЙ ФУНКЦИОНАЛ СОЮЗА *АН*

М.И. Конюшкевич

(Гродно, Беларусь)

В статье представлены 29 модификаций союза «ан», показывается его семантический диапазон. Подробно описываются внутритекстовые функции данного союза и его аналогов.

Начнем статью двумя цитатами. Первая демонстрирует композиционно-стилистическую важность текстообразующего союза: «У Зиновия Паперного есть воспоминание о том, как ему, молодому сотруднику «Литературной газеты» поручили написать передовую статью о связи жизни и литературы. И он написал две части. Одну о жизни. Другую – о литературе. Но как соединить эти части – не знал. Пришел к старому опытному газетному волку за помощью. И тот вписал в его текст всего два слова: *Между тем*. Две части слились воедино» [1, 325].

Вторая цитата ставит вопрос о границах и характере категории союза: «...реальный фонд соединителей, используемых языком для осуществления текстообразующей функции, далеко выходит за пределы классических союзов. Один из основных результатов наших наблюдений – пересмотр вопроса о содержании категории «союз», т. е. принципиальный выход (не только в исследованиях по тексту, но и в нормативно-описательных грамматиках) за пределы «чистого союза» – за рамки соединителей, принятых грамматистами в класс союзов в качестве идеальных представителей этого класса» [2, 196].

Оба высказывания можно отнести и к союзу *ан*, хотя за пределами «чистого союза» он не находится, в системе языка функционирует давно и даже, будучи композитом (ибо *ан* = *а* + *но*), претерпел опрощение. «Русская корпусная грамматика» даёт о нём следующие сведения: «В академических грамматиках также фиксируется как просторечный и устаревший союз *ан* (в сочетании с частицами *не* и *нет*), который в настоящее время достаточно часто встречается как в Газетном подкорпусе (1.4. на миллион), так и в Основном корпусе (3 на миллион) ... Для союза *ан* крайне характерно употребление в сочетании с частицей *нет* и другими отрицательными словами» [3].

Некоторое дополнение из Словаря М. Фасмера: «*Ан* – «все-таки, но», также ано. Из *а* + *но* [4, 77]. См. комментарий: «Фасмер даёт верную этимологию. Вообще говоря, и «*а*», и «*но*» оказываются противительными союзами, очень близкими по значению, что даёт возможность их объединения» [5].

Наш материал, извлеченный сплошной выборкой из Национального корпуса русского языка, показал, что союз *ан* имеет множество модификаций, образующих своеобразную парадигму из 29 единиц: *ан; ан нет; ан нет ведь; ан нет же; только только... ан; ан не так; ан тут; ан случилось; ан поди ж ты; ан уж; ан видно; ан замест того; ан не тут-то было; ан не; ан и; ан глядь; ан глянь; ан вот тебе; ведь вроде бы... ан нет; лишь*

только... ан и; вроде бы только что... ан нет; ан нет, не тут-то было; ан не тут-то было; ан ведь нет; ан вишь как вышло; добро бы... ан и; ан глядишь и, пока... ан и; не успел... ан уж.

Как можно заметить, все модификации *ан* являются многословными сочетаниями, а некоторые из них представляют собой фразеосхемы и самодостаточные высказывания в тексте. Несколько примеров (поскольку все контексты взяты из НКРЯ, ссылки на источник даются с редукцией): *Наяву-то поглядывал на нее, орехами угощал. Ан нет же! Угораздило с душегубом спутаться* (Л. Юзефович); *Литераторский цинизм кого хочешь перециничит: ты думаешь, что используешь литератора, ан глядь – он уже использовал тебя* (Д. Быков); *Вроде бы только что отремонтировали, ан нет, видимо, что-то напортачили* (коллективный). Истра – Лужки-Красновидово); *Вот истинный военный русский мари: ведь вроде бы печалит, ан нет – бодрит!* («Солдат удачи», 2003.11.05); *Думала, на Новый год и поплыву, – сказала Марфа Никитична. – Ан вишь как вышло!* (Л. Юзефович); *Все как бы молча утвердилось, так что и подслушать она не могла. Ан вот тебе...* (Е. Шкловский).

Свойство самодостаточности отмечено и в оценочных релятивах: «...в рамках соединения высказываний сам соединитель выступает как своего рода высказывание, имитация свернутого умозаключения» [2, 96].

Семантический диапазон «соединителя» в лице перечисленных 29 единиц далеко выходит за границы противительности. Методом трансформации обнаружена его синонимия со следующими союзами и сочетаниями с ними (*а*, *а вот*, *но*, *однако*, *и*, *тогда*, *а на самом деле*, *а он*, *а оказывается*, *глядь*, *авось*, *а вот и не*, *а вот и, или*, *пока... то и*): *Запоздало цапнешь двусмысленность за хвост, ан* (= *а*) *она уже выторгнула, оставив в кулаке парочку перышек* (А. Измайлов); *Мы все думали, что ты в городе, ан* (= *а*) *вышло, что хозяйничал на хуторе* (В.Т. Нарезный); *Вот вы, Антон Павлович, пренебрегли мною и признали, что я никогда писателем не сделаюсь. Ан* (= *но*) *вы ошиблись! Сейчас я сам редактором сделался!* (М.К. Первухин); *Когда крепко ссорились и посылали один другого “подальше”, советовали обидчику прогуляться точно так, как выразился Лось: за Челну, на кулижки. Иди, дескать, и возвращайся несолоно хлебавши, ан* (= *тогда*), *может быть, поумнеешь* (М. Семенова); *Давно наблюдая за нашими учеными, я убедился, как мало они размышляют. Казалось бы, рассуждают, ан нет* (= *а* *на самом деле*), *думают только по делу, и то в пределах предстоящей статьи, публикации* (Д. Гранин); *Но сейчас,*

пожалуй, заводить этот разговор уже поздно, ибо пока суд да дело, **ан и** (то и) пересмотр закончится (Э. Гершгейн); *Не боимся этого мы бедства, Что лишает чести и наследства, Против него знаем верно средство. Карты сложим, кости раскидаем, **Ан и** (= глядь и) средство от судьбы спознаем* (К. Букша); *Разреши, говорит, притулиться инвалиду ко вдовым ногам. Я не евнух и ты не девица, **ан** (= авось) поладим с грехом пополам* (О. Чухонцев); *Я думал и бог весть какая важность, **ан** (= а оказывается) гора родила мышь: перевести два листика с французского!* (С.П. Жихарев); *Возврутся, **ан** (= или) нет? ... Акантов не ответил* (П.Н. Краснов); *Ничего я тебе не говорил. Выдумывай зря! – **Ан** (= а вот и) говорил! – **Ан** (=а вот и) не говорил* (С. Н. Сергеев-Ценский); *Добро бы она толковала о будущем, **ан и** (= а то) прошедшее, как по пальцам, расчитывает* (Н. И. Греч).

Просматриваются несколько функций союза *ан* и его аналогов.

1. Прежде всего следует назвать **сочинительную** функцию, на основе которой объединены все сочинительные союзы и их аналоги, – синтаксическое оформление паратаксиста.

2. Быть маркером синтаксических отношений притивительности – **семантическая** функция данных соединителей.

3. Каждая модификация союза *ан* выполняет **дифференцирующую** функцию – маркирует смысловые отношения между компонентами.

4. Наконец, как любой соединитель предикативных частей, союз *ан* выполняет **конституирующую** функцию, т. е. является формантом единицы построения – сложного предложения.

5. Что касается самого союза *ан*, то он в сочетании с другими словами выступает **словообразующей базой** для образования других союзных средств, в том числе и фразеосхем: *не успел... ан уж; добро бы... ан и; Но не успел он трубки докурить, не успел оглянуться, ан уж наши генералы, Румянцев, Потемкин, Панин, и пошли, да и пошли!* (Н. Полевой).

6. Но самый большой функционал союза *ан* лежит в его **внутритекстовых функциях**.

5.1. Видимо, признать сложными предложениями все конструкции с данным союзом и его аналогами было бы не совсем корректно. Как было показано в ряде примеров выше, уже сам соединитель представляет собой самостоятельное высказывание, о чем свидетельствует и разнообразие обособляющей его пунктуации. Ср.: *Хотя и принес он мне боли так много, что, казалось бы, надо не просто забыть, а вычеркнуть из памяти. **Ан нет!** Не могу!* (Л. Иванова); *Вот плата за искусство — ломающая, корчащая боль: ты думал, ты из музыки, что ноги у тебя из скачущего пламени... **ан нет**, из мяса, сухожилий и костей* (С. Самсонов); *Не рановато ли кататься с оядями в иномарках? **Ан нет**. В самый раз* (А. Измайлов); *Нас собралась большая компания, и потому я думал, что усердный к Богу незнакомец к нам присоединится — наверняка он был знакомцем кого-то из наших, — **ан нет!** кого я ни спрашивал, никто его знать не знал, не оказалось его и за столом* (А. Смирнов); *Небось не напишут мой портрет, не трует понапрасну кисти. Кажется, тоже лицо — **ан нет**: Рисуют, кто поцекистой* (В. Маяковский); *Судя по делам Столытина, он жизнь свою положил на то, чтобы русский мужик стал хозяином, чтобы и свинья «глядела дворянином». **Ан нет**. Убили* (А. Яковлев).

Особенно заметно тяготение к самодостаточному высказыванию у сочетания *ан нет*, причем такая самодостаточность отчетливо проявляется в случаях:

– парцелирования второй части сложного предложения: *Уж здесь-то бы, казалось, на мякине не проведешь! **Ан нет!** Можно!* (Р. Солнцев);

– ее редукции: *Гарик Иванович хочет быть человеком целлулоида, просит считать себя музицирующим кинорежиссером — **ан нет*** (А. Крижевский);

– реактивной реплики диалога: *– Что же тогда может страшить такое совершенное существо? — Ничего! — отрезает Льноволосый. — **Ан нет!** — не соглашаюсь я* (В. Скрипкин).

Таким образом, конструкция с данным союзом скорее представляет собой минимальную единицу текста (ССЦ), в которой соединитель выполняет **функцию когезии**.

5.2. Будучи предикатом, союз *ан* выполняет и **номинативную** функцию, поскольку называет денотативную ситуацию, представляющую самые разнообразные смыслы – опрокинутое ожидание, опровержение, протест и под. «Он выражает следующий смысл: у Субъекта были некоторые ожидания относительно ситуации (отраженные в первой из сочиненных частей), которые неожиданно для него опровергаются противоположным ожидаемому положением вещей (отраженным во второй из сочиненных частей). При этом **в союзе *ан* заключено некоторое прагматическое «злорадство» – Говорящий часто бывает удовлетворен обманом ожиданий:** (129) *Вот вы хотели, чтоб я ничего не получила, ан люди справедливые, по-иному рассудили* (Ю.О. Домбровский; выделено нами. – М. К.)».

Представляется, что активизация и развитие этого якобы устаревшего и просторечного союза в современных СМИ объясняется диалогичностью современного медиатекста, а также прагматикой самого процесса коммуникации.

5.3. Следует отметить также **анафорическую** функцию союза *ан* и его аналогов, т. е. его отнесенность к antecedентам как в первой сочиненной части, так и ко второй.

5.3.1. Antecedентами в первой части (ретроспективная анафора) выступают модусные средства: *казалось бы / кажется; тут бы и / хотя бы + инфинитив; оно бы; бы + инфинитив; думал / говорили / ожидали / надеялись; императив: радуйся / живи / наслаждайся* и др.: ***Казалось бы, пора заматереть. Ан нет.** Мне все хочется взбрыкнуть, скинув со своего пионерского крупа проклятые мысли о завтрашнем дне и тленности всего — ну, абсолютно всего — происходящего* (К. Сурикова); *Жалко, что вчера с задатком не вышло. **Совсем было** столкнулись — **ан нет**. А в этом деле главную роль играет задаток* (А. Волос).

Как правило, первая часть состоит из нескольких предикативных единиц, причем без предшествующих предложений непосредственно связанная с союзом первая часть малоинформативна: *Там такие есть верблюжьих яблоки. «Яблоко» ветром вырвет и мотает — мотает по пустыне. Так вот надо ли ему за это пенять? Оно бы и радо зацепиться, **ан** — не за что* (С. Данилюк); *Почему-то после обильных возлияний граждоан настагает желание прокатиться, что они и делают, зачастую имея слабое представление о правилах поведения за рулём. Помимо отсутствия навыков вождения, налицо ещё и элементарная невнимательность. Гореводителям кажется, что перед ними — бескрайняя*

снежная целина. **Ан нет** – это околица дачного посёлка, с обозначающей границы натянутой проволокой и ком- постными ямами («Семейный доктор», 2002.12.15); *Все, думаю, сейчас начнется «Вы такой замечательный» / «Мы Вас так любим» / «Возьмите пироженку», ан нет... Обстебали «рестлера» по полной, благо, он нормально реагировал* (Комментарии к передаче «ПрожекторПерисХилтон»).

Модусные средства первой части обеспечивают диалогичность текста, представляют имитацию полилога, создают текстовую полифонию.

5.3.2. Антецедентами второй части ССЦ (проспективная анафора) выступают средства с семантикой отрицания, противопоставления, градации – частицы, местоимения, наречия, релятивы, повторы антецедента первой части, которые усиливают контраст между ожидаемым и реальным событиями; *Казалось бы, теперь можно было успокоиться: записная книжка так или иначе уже сыграла свою нехорошую роль в этой истории, наличие в ней визиток ничего не меняло. Ан, нет, я не только не успокоилась, но завелась еще больше* (В. Белоусова); *Каждое поколение спешит предать их книги печати, как тело покойного предают земле, полагая, видимо, что уж на этот-то раз все будет как надо. Ан нет, ничуть не бывало. Если в прошлый раз торчала рука, сейчас ухо вылезло — да какое!* (Ю. Буйда); *Дошёл до двенадцатой страницы, хочет перевернуть её – ан ничего не получается* (М. Сергеев).

Таким образом, ССЦ с союзом *ан* и его модификациями представляет собой четкую структуру с минимум тремя семантически-структурными компонентами: 1) ожидаемая / моделируемая ситуация (с антецедентом); 2) номинация опрокидывания (союз *ан*); 3) реальная ситуация (одно предложение). Однако, как правило эта минимальная единица текста дополняется еще двумя компонентами: 4) преамбула, вводящая в ожидаемую ситуацию (1–3 предложения; компонент факультативный, но частотный); 5) комментарий того, кто моделировал ситуацию (факультативный компонент), и/или развитие мысли до завершенности. Например: 1) *Думалось мне, что Николаю должны были аплодировать не только его преданные поклонники, не все из которых смогли попасть в тот день в Государственный Кремлевский дворец, но и уважаемые музыковеды, коллеги по эстрадной сцене и Большому театру.* 2) **Ан нет.** 3) **Напротив,** открыва-

ешь газеты, а там... (Талант и поклонники Николая Баскова // «Культура», 2002.03.25); 1) Без остатка на 13 мало чисел делится... 2) Ан, нет, 3) разделилось на цело. 5) Везёт же вам! (Я.И. Перельман); 4) Отчего-то придет на ум: если поглядеть на солнце с той стороны галактики, то наше огромное светило увидится крошечной яркой точкой, 1) и этот эффект вроде бы представляет все по своим местам: и Егоровну с ее курами, и подкомитет по ценовой политике, и союз семи- реченских казаков; 2) ан нет: 4) поскольку на той стороне галактики наверняка холодно и мертво, 3) настоящий вселенский смысл приобретает, например, Егоровна и ее куры, тем более что она с пернатыми по-человечески говорит [В. Пьецух].

5.4. Союз *ан*, подобно союзу *между тем*, выполняет еще и композиционно-стилистическую функцию, замыкая на себе обе части ССЦ, как в следующем тексте В. Астафьева:

– Не-е, ишию токо-токо прочикивается, намечатца токо, – серьезно отвечал дед, – да ты не торопись, в срок свой все будет на месте, честь-честью. И твоя доля тебе не бежит. Но я и без деда с бабой самоуком дошел, от добрых людей узнал и про женилку, и про долю, только никогда деду с бабой не говорил про это, стыдился своей догадливости и осведомленности своей до самого последу, недолго, правда, сопротивлялся и твердил себе: «Не буду жениться!» Ан никуда от этой напасти не денешься, отросла женилка, и побег я след нюхать, и заухажерил, и запел, и допелся до того, что сам не заметил, как сделался женатым, да и детей нечаянно сотворил инструментом под древним названием «женилка» («Новый Мир», 2001).

Исключительно из соображений краткости ограничимся цитатой в качестве вывода: «Вопрос о реальном фонде соединителей, который должен фиксировать словарь и грамматика, может быть решен силой авторитета самого естественного языка» [2, 196]. Контексты с союзом *ан* показали, что авторитет естественного языка диктует лингвистике отходить от собственных традиционных конструктов и учитывать континуумность речевых и языковых процессов, суть которых по-настоящему открывается только в тексте как законченном продукте речевой деятельности носителя языка.

Литература

1. Яхонтов, А.Н. Коллекционер жизни / А.Н. Яхонтов. – М.: Самоцвет, 1997.
2. Ляпон, М.В. Смысловая структура сложного предложения и текст. К типологии внутритекстовых отношений / М.В. Ляпон. – М.: Наука, 1986. – 200 с.
3. Русская корпусная грамматика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://rusgram.ru/сочинительные_союзы.
4. Фасмер, Макс. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / Макс Фасмер. – СПб.: Азбука, Издательский центр «Терра», 1996. – Т. 1 (А–Д). – 576 с.
5. Чудинов, В.А. Этимология слов на А Макс Фасмера / В.А. Чудинов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.runitsa.ru/publications/publication_130.php.

ЛЕКСИЧЕСКИ ОПУСТОШЕННОЕ СЛОВО *ТАКОЙ* И ЕГО КОМУНИКАТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ В РЕЧИ

И.А. Нагорный
(Белгород, Россия)

Рассматриваются трансформационно-семантические параметры слова ТАКОЙ в коммуникативной сфере, описываются его коммуникативно-прагматические функции.

Концептосфера индивида базируется на комплексе динамических параметров, среди которых параметр субъективно-авторской квалификации события является одним из наиболее значимых. Облигаторным свойством любого смысла, в том числе субъективно-авторского, является информативность, причем информативность речевая, вбирающая в себя информативность языковую. Данный аспект должен быть, по возможности, ограничен сферой применения смыслов и приведен в систему незамкнутого типа [1, 31–35].

Речевые авторские смыслы являются смыслами сферы личностной квалификации события [2]. Реализация авторских смыслов в речевой сфере закономерна, так как именно данные смыслы являются тем семантическим центром, вокруг которого группируются другие, в первую очередь – объективно-констатационные, смыслы [3, 4]. Субъективно-авторские смыслы могут являться и общесобытийными смыслами, и смыслами локальными, актуализированными говорящим для решения конкретной коммуникативной задачи. Интересным в этом плане представляется рассмотрение параметров функционирования лексически опустошенного слова *такой*.

Функционально-прагматический подход к исследованию речевых процессов, вербализуемых языковыми элементами, – задача, несомненно, важная. В русле решения данной задачи слово *такой* представляет собой интереснейший образец полнозначного слова, изначально наделенного в языке богатыми семантическими потенциями, элемента, с которым в последние два десятилетия произошли серьезные смысловые и функциональные трансформации, в том числе применительно к возрастному критерию носителей языка.

Будучи исконно знаменательным, местоимение *такой* вплоть до конца 90-х годов прошлого столетия применялась в языке и устной разговорной речи сугубо для квалификации автором высказываемого в определенном аспекте. При этом атрибутивная или предикативная составляющая в слове превалировала над всеми другими семанτικο-прагматическими составляющими: *Это был такой милый, необыкновенный человек, которым все вокруг восхищались (Д. Донцова); Да, по всей видимости, план был такой (С. Снегов).*

К началу XXI века в молодежной среде начал проявляться процесс трансформационного развития значения слова *такой*. Трансформация первичного значения, а затем появление нового, и, наконец, разделение активного лексико-грамматического потенциала слова *такой* получили свое развитие в том, что к настоящему времени мы имеем фактически два омонимичных языково-речевых эквивалента – знаменательное, «полновесное» местоимение *такой* с присущей ему атрибутивной или предикативной семантикой и семантически опустошенный звуковой эквивалент *такой* с частично нивелированным атрибутивным и развившимся выделительным значением. Если знаменательное слово *такой* – это стабильный элемент языковой системы с четко выраженной

лексико-грамматической и коммуникативно-прагматической статусной составляющей, то семантически опустошенный эквивалент *такой* – это совершенно новый по историческим меркам, сугубо речевой элемент, в различных речевых контекстах градуируемый как полностью или частично семантически трансформированный: – *Я такая ему говорю: «Приду». А он такой мне отвечает: «Зачем»? – Я такой ему говорю, что так делать нельзя, а он глазами хлопает.*

Трансформация семантики обнаруживает яркий диссонанс между логико-понятийным, структурно-модельным и семанτικο-прагматическим статусами компонента *такой* в нормированной языковой сфере и живой разговорной речи молодежи. В языке слово *такой* – это семантически и грамматически полновесный, нормированный, функционально стабильный элемент языка. В речи молодежи функции слова *такой* значительно расширены вплоть до полного нивелирования базовой семантической составляющей и появления фактически омонимичного звукового комплекса с оригинальными и только ему присущими коммуникативно-прагматическими свойствами. Актуализация этого сложного вопроса позволяет предположить, что подобные рассматриваемому новообразованию в русском языке являются общностью функциональной, прагматической.

В плане вышесказанного отметим, что у слова *такой*, с одной стороны, нивелирована значительная часть первоначального функционально-прагматического потенциала: снижена либо сведена к нулю степень констатационно-информативного воздействия на адресата, уменьшен либо отсутствует аспект донесения до адресата базового атрибутивного смысла. Атрибутивная или предикативная семантика исходного местоимения *такой* остается, таким образом, не актуализированной.

С другой стороны, слово-омоним *такой* приобретает возможность выполнять в речевом высказывании ряд важных коммуникативно-прагматических функций.

Во-первых, отметим функцию актуализации говорящим при помощи слова *такой* смыслов выделения, акцентивации авторского «я» (Ср.: *Я такая с ним разговариваю, а он – ноль внимания*). Автор в данном случае использует семантически опустошенное слово *такой* для донесения оценочного модусного смысла личной заинтересованности в происходящем до адресата.

С данной функцией тесно связана другая функция слова *такой* – ограничительно-сочетаемость. При выполнении данной функции семантически опустошенное слово *такой* приобретает возможность сочетаться лишь с личными местоимениями и собственными наименованиями субъектов, в то время как сочетаемость параметры омонима – знаменательного слова – значительно шире.

Третья весьма показательная функция – это употребление семантически опустошенного слова *такой* только в сфере активного диалога, в ситуации рассказа о

произошедших событиях, к которым говорящий имеет или имел прямое отношение (например, ситуация личного участия), или имеет эвиденциальное представление о данных событиях, проявляет заинтересованность в донесении оценочной информации об указанных событиях до адресата.

Отдельно стоит отметить функцию скрепа, характерную для семантически опустошенного слова *такой* в сфере речевой коммуникации. Выступая в роли скрепа, слово *такой* полностью теряет предикативную и дополнительно приобретает атрибутивно-акцентивационную составляющую своего значения: *Море зовет, луна поет, А мы такие зажигаем; А девчонки такие тут же отвечают: «Да мы скоро уйдем, не беспокойтесь».*

И наконец, в ряде случаев намеренное введение в речь семантически опустошенного компонента *такой* может трактоваться как желание говорящего причислить себя к избранной сфере, например, к сфере бомонда или гламура.

Однако необходимо отметить, что к настоящему времени уже частично утеряна составляющая «избранности» в семантико-прагматической сфере опустошенного слова *такой*, а само слово получило распространение в качестве элемента паузных связок, в некоторых случаях достигнув уровня речевых слов-паразитов. Данное явление, несомненно интересное, должно стать, как нам представляется, предметом самостоятельных изысканий в русистике.

Исследование коммуникативно-прагматических функций семантически опустошенного слова *такой* подводит к выводу относительно того, что данный речевой элемент является фиксатором точки зрения квалифицирующего субъекта в плане авторской акцентивации какого-либо из элементов описываемого высказыванием события. Таким образом, частичная семантическая опустошенность слова *такой* не является препятствием его функционирования как знака коммуникативно ориентированного, при помощи которого говорящий осуществляет «привязку» своего высказывания к коммуникативной ситуации в координатах «я – здесь – сейчас».

В плане детализации актуализированной проблемы необходимо вести речь и о степенях опустошенности служебного элемента, в частности слова *такой*. Крайняя степень семантической опустошенности представлена

тогда, когда указанное слово выполняет речевую функцию скрепа при заполнения пауз. В том случае, если данная функция превалирует над всеми остальными, слово *такой* уподобляется либо слоговым паузам, либо разного рода словам-паразитам. В иных случаях целесообразно вести речь лишь о частичной смысловой опустошенности слова *такой*, имея при этом в виду то, что функция замещения смыслового потенциала проявляет себя порой очень ярко в речевом коммуникативном акте.

Смыслы, вводимые подобного рода элементами, порой достаточно важны для процесса коммуникации, так как выражают авторскую позицию, доносят ее до адресата, что для речевого высказывания, в отличие от предложения, является определяющим. В речевых высказываниях с лексически опустошенным словом *такой* объективный и субъективный слои смысла сближены, представляют собой синтез двух единств. Объективные предложенческие смыслы при помощи описываемого слова «притягиваются» к модусу, используется говорящим для речевых нужд, в результате чего субъективные смыслы внедряются в диктум, усложняя его смысловую структуру. Семантически опустошенные компоненты как элементы модуса могут трансформировать семантические поля пропозитивно значимых элементов – предиката, актантов, сирконстантов.

Антропоцентрическая составляющая речевых высказываний с семантически опустошенными компонентами заставляет по-новому взглянуть на проблему членеречного подхода к изучению такого рода языковых элементов. Последние проявляют себя исключительно на уровне речевого высказывания, что позволяет говорить о наличии у них особой, прагматической семантики.

Актуализированные проблемы являются интересными для пристального внимания лингвистов, поскольку актуализируют одну из граней языковой прагматики в аспекте изучения степеней семантической опустошенности языкового элемента в разговорной речи. Последнее открывает перед исследователем достаточно обширные перспективы описания коммуникативно-прагматических функций языковых элементов в речевой сфере.

Литература

1. Шведова, Н.Ю. Местоимение и смысл. Класс русских местоимений и открываемые ими смысловые пространства / Н.Ю. Шведова. – М.: Азбуковник, 1998. – 176 с.
2. Нагорный, И.А. Предикативные функции модально-персуазивных частиц / И.А. Нагорный. – Барнаул: Издательство БГПУ. – 310 с.
3. Шмелева, Т.В. Семантический синтаксис / Т.В. Шмелева – Красноярск: Издательство КГУ, 1988. – 54 с.
4. Теория функциональной грамматики: Темпоральность. Модальность / под ред. А.В. Бондарко. – Л.: Наука, 1990. – 262 с.

О.В. Новоселова

(Тверь, Россия)

В статье показано, что дискурсивная справедливость «сопровождает» процесс коммуникативного взаимодействия собеседников, участвует в распределении речевых действий, а также выступает важным регулятором в установлении отношений между коммуникантами и способствует их синергичному продвижению к решению поставленных целей.

В настоящее время особое внимание при функционально – семантическом описании различных дискурсивных категорий уделяется субъективным представлениям коммуникантов о нормах морали, милосердия, правде, добре, вежливости, справедливости и необходимости поступать так или иначе в отношении других в определенной ситуации. Осложняет данный процесс то, что собеседники участвуют в социальном взаимодействии с различными иллокутивными целями, не ставя перед собой задачу поступить, например, коммуникативно справедливо или несправедливо. Например, партнер по диалогу может просить или приказывать, не потому, что он несправедлив по отношению к своему собеседнику, а потому, что просьба или приказ являются его коммуникативной интенцией и в пресуппозиционных условиях соответствующего прагматического фрейма «просьба» или «приказ» ему необходимо реализовать свое коммуникативное намерение.

Тем не менее, партнер по диалогу определяет коммуникативную справедливость языковой практики своего собеседника в каждом конкретном случае в рамках некоторого сценария интерактивного взаимодействия, что проявляется в установлении отношений между ними. По этой причине представляется актуальным исследование возникающих между коммуникантами отношений, проявляющихся в форме их коммуникативно справедливого взаимодействия, и отношений, возникающих между ними в результате коммуникативно справедливого взаимодействия. При этом важно выяснить, какие прагматические факторы объективной действительности влияют на установление коммуникативно справедливых отношений между партнерами по диалогу в ходе их речевого взаимодействия, а также как коммуникативная справедливость отношений между собеседниками влияет на выбор ими языковых средств маркировки коммуникативного намерения и как использование коммуникантом тех или иных коммуникативно справедливых практик влияет на установление отношений между ними.

Будем исходить из того, что под коммуникативно справедливой социальной практикой понимается такая естественно-языковая дискурсивная практика, которая основана на учете коммуникативной организации объективных факторов действительности и автор которой преднамеренно не изменяет содержание и интенциональную направленность своего высказывания с целью установить комфортное или дискомфортное положение дел для адресата, но *выгодное для ее автора*. Однако, несмотря на все многообразие отношений, возникающих между коммуникантами, они являются равноправными участниками интерактивного обмена и находятся в одинаковой для каждого из них прагматической ситуации, так как взаимодействуют *здесь и сейчас* в рамках одного определенного жизненного сценария и каждый из них обладает определенным набором объективных знаний о ситуации, т.е. о пресуппозиции [см. подробнее: 1; 2]. Так, пресуппозиция не допускает вариантов толкования

той или иной дискурсивной практики в процессе типового диалогического обмена, и может служить критерием коммуникативного равенства партнеров в понимании типа взаимодействия.

Тем не менее, указанное коммуникативное равноправие партнеров ограничивается наличием распределения коммуникативных ролей в процессе обмена репликовыми шагами. Так, в самой сущности коммуникативного обмена уже заложено неравенство, предполагающее наличие инициатора взаимодействия по тому или иному прагматическому фрейму, а также наличие ведомого коммуниканта. Подобное распределение коммуникативных ролей само по себе не является коммуникативно несправедливым, так как в большинстве случаев оно не происходит произвольно в процессе обмена репликами (за исключением случаев перехвата коммуникативной инициативы), а оправдано рамками жизненных сценариев и основано на знаниях коммуникантов о типе фреймового взаимодействия, в котором каждому участнику необходимо выполнять свои типовые речевые действия. Кроме того, распределение коммуникативных ролей происходит каждый раз в каждом новом фрейме и с учетом пресуппозиционных факторов, поэтому оно коммуникативно оправдано и справедливо, а также вовсе не означает, что за собеседником во всех жизненных сценариях будет закреплена какая-либо одна роль – ведомого или ведущего.

Отметим также, что важной составляющей коммуникативно справедливого взаимодействия является учет собеседниками такого объективного фактора действительности, как социальный статус партнера по диалогу. Основываясь на показателях социального статуса, собеседники выбирают соответствующие языковые средства поверхностной манифестации коммуникативного намерения. Например, адресант желает совершения адресатом некоторого действия в свою пользу и может приказывать ему выполнить некоторые действия, обладая более высоким социальным статусом, или может прямо или косвенно попросить собеседника выполнить указанные действия, обладая равным или более низким социальным статусом. В каждом случае его речевые действия будут маркированы разными языковыми средствами, но станут коммуникативно справедливыми, если будут основаны на учете такого прагматического фактора как социальный статус партнера по диалогу.

Кроме того на выбор коммуникантами языковых средств маркировки своего намерения влияют существующие между ними межличностные отношения, основанные на кодексе доверия. При наличии кодекса доверия между коммуникантами они полностью доверяют намерениям друг друга, каждый из них не выходит за содержательные и функциональные рамки своего сообщения и их толкование объективных условий совпадает. Подобное взаимодействие можно назвать коммуникативно справедливым. Примечательно, что, если собеседники имеют одни и те же убеждения относительно

происходящих событий, то результат их интерактивного взаимодействия также коммуникативно справедлив, даже если их видение мира не соответствует общепринятому мнению (не путать категорию коммуникативной справедливости с общей идеей справедливости в философии).

Важно учитывать, что коммуникативное взаимодействие представляет собой сложный динамичный процесс интерактивного обмена репликовыми шагами, в котором проявляется эмоциональное состояние партнеров по общению. В аффицированном эмоциональном состоянии, каузированном как положительными, так и отрицательными эмоциями, возможны ситуации, когда один из собеседников под действием аффекта не учитывает прагматическую организацию объективных факторов и его репликовые шаги не соответствуют глобальной цели коммуникативного взаимодействия, например, собеседник может под действием эмоций оскорбить, унижить адресата или угрожать ему [подробнее об актах угрозы см.: 3]. Очевидно, что такие речевые действия станут коммуникативно несправедливыми и скорее всего повлекут коммуникативное рассогласование или «сбой».

Тем не менее, преднамеренный отказ адресанта от введения собеседника в состояние дискомфорта, проявляющийся, например, в выражении жалости или желания умолчать известные факты также станет причиной несправедливой коммуникативной практики, так как говорящий для ее реализации будет вынужден скрыть известные ему пресуппозиционные условия действительности и изменить содержание своего высказывания. Важно иметь в виду, что и целенаправленные реплики инициатора, способствующие возникновению дискомфортного эмоционального состояния у собеседника из-за необоснованного нагнетания обстановки, будут также считаться коммуникативно несправедливыми.

Итак, обозначенные прагматические факторы объективной действительности как социальный статус коммуникантов, кодекс доверия между ними, тип их фреймового взаимодействия и эмоциональное состояние влияют на выбор ими языковых средств маркировки коммуникативного намерения и, как следствие, на установление коммуникативно справедливых отношений между ними. В том случае, если партнеры по диалогу выбирают языковые средства маркировки своего коммуникативного намерения, соответствующие типу интерактивного взаимодействия в определенных пресуппозиционных условиях, их интерактивное взаимодействие коммуникативно справедливо и между ними устанавливаются справедливые отношения. В свою очередь, отсутствие учета инициатором диалога пресуппозиционного фактора, отсутствие между ними кодекса доверия может привести к необходимости толкования высказывания адресатом и возникновению гипотез относительно развития сценарного фрейма. В подобном случае имеет место установление коммуникативно несправедливых отношений между ними.

Важно помнить, что интерактивное взаимодействие собеседников само по себе не связано с их стремлением к коммуникативной справедливости или несправедливости, но вклад в диалогический обмен каждого из собеседников может быть оценен другим по шкале «справедливо» – «несправедливо» и эта оценка оказывает существенное влияние на ход дальнейшего взаимодействия, так как коммуникативная справедливость «сопровождает» процесс коммуникативного взаимодействия собеседников, участвует в распределении речевых действий, выступает важным регулятором в установлении отношений между коммуникантами и способствует их синергичному продвижению к решению поставленных целей.

Литература

1. Романов, А.А. Системный анализ регулятивных средств диалогического общения / А.А. Романов. – М.: Ин-т языкознания АН СССР, Калининский СХИ, 1988. – 183 с.
2. Романов, А.А. Семантика и прагматика немецких перформативных высказываний-просьб / А.А. Романов. – Москва: Институт языкознания РАН, 2005. – 153 с.
3. Романов, А.А. Дискурс угрозы в социальной интеракции (функционально-семантический анализ) / А.А. Романов, О.В. Новоселова. – Москва-Тверь: ИЯ РАН, Тверская ГСХА, 2013. – 168 с.

УДК 81 23

АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА АРГУМЕНТАЦИИ СУДЕБНОЙ ЗАЩИТИТЕЛЬНОЙ РЕЧИ

Н.К. Пригарина
(Волгоград, Россия)

Рассматривается аксиологическая парадигма аргументации судебной защитительной речи, определяются базовые ценностные суждения – судебные аксемы, используемые в речах Ф.Н. Плевако, описываются их разновидности: специальные и морально-этические аксемы.

Современный этап развития науки отмечен неслучайным ростом интереса и внимания к анализу аксиологического фактора, ценностной мотивации в поведении и познании, ценностного переживания в индивидуальном бытии и т. д. [1, 63].

Аксиологическая парадигма исследования аргументации судебной защитительной речи предполагает установление иерархии ценностей. В это системно организованное единство входят ценностные суждения, опирающиеся на универсальные общечеловеческие ценности (*общие аксемы*), на нормы, максимы, принципы права и общепризнанные каноны их толкования (*профессиональные юридиче-*

ские аксемы) и на частные ценности судебной защитительной речи (*судебные аксемы*) [2, 14–15].

Настоящая статья посвящена исследованию *судебных аксем, выявленных* в текстах 20 защитительных речей Ф.Н. Плевако.

Ф.Н. Плевако использует два вида судебных аксем: *специальные и морально-этические аксемы.*

1. К *специальным судебным аксемам* мы относим: *назначение суда, преимущества пореформенной судебной системы, специфика деятельности суда присяжных.*

1) Аксема *назначение суда* представляет собой напоминание о том, что целью и главной ценностью судопроизводства является осуществление правосудия.

Ср.: *Самое честное, самое святое, что остается у человека, – это правосудие! И если мы будем судить за преступление не Ивана и Петра, совершивших его, а их родственников, и только за то, что они – их родственники, это будет не суд* (Дело Горништейна).

Или: *Обществу нужны не жертвы громких идей, а правосудие. Общество вовсе не нуждается в том, чтобы для потехи одних и на страх другим время от времени произносились обвинительные приговоры против сильных мира, хотя бы за ними и не было никакой вины... Не поддавайтесь той теории, которая проповедует, что для полного спокойствия на земле нужно иногда звучать цепями осужденных, нужно наполнять тюрьмы жертвами и губить их из-за одной идеи правосудия... Будьте судьями разума и совести!* (Дело Кострубо-Карицкого).

2) Смысл аксемы *преимущества пореформенной судебной системы* состоит в сравнении дореформенной судебной системы с системой, введенной после реформы 1864 года, и указании на более прогрессивный характер последней.

Ср.: *Суд у нас идет не старый, когда уликой представляли нередко такие факты, которые не имели никакого жизненного значения. У нас идет теперь суд человеческий, суд по совести, а потому надо судить не по одним фактам, но нужно войти и в душу человека и осветить эти факты вопросом об их цели и смысле. Обвинение этого не сделало, и мы должны были исполнить ту задачу, которой оно не исполнило* (Дело Московского ссудного коммерческого банка).

3) Аксема *специфика деятельности суда присяжных* предполагает апелляцию к человечности, доброте и милосердию присяжных. Суд присяжных в свое время создавался как суд «милостивый», опирающийся на христианскую культуру с ее, как говорил Ф.Н. Плевако, «милующим воззрением на человеческую природу, любвеобильным пониманием природенной слабости души».

Ср.: *Закон властен во всем, но он говорит присяжным: «Судите». Это потому, что он считает себя лишь формальной истиной, а вам предоставляет искать и найти жизненную правду. В книге, в святость которой мы все верим, – в Новом Завете, сказано, что придет некогда суд общий, на котором Судия будет судить, «зане Он Сын человеческий». И вы рассудите по-человечески!* (Дело С.И. Мамонтова).

В суде присяжных вопросы о доказанности факта преступления и вины подсудимого ставились перед присяжными и решались ими отдельно. Решая положительно один вопрос, присяжные могли отрицательно решить другой. Суд присяжных мог проявить милость и признать невиновным подсудимого, даже если он совершил противоправное деяние.

Ср.: *Если нет свидетелей преступления и если по вашему нравственному убеждению обвинять человека в подлоге документов нельзя, то никто не может лишать вас принадлежащего вам права помиловать его. Если бы явилось сомнение относительно того, точно ли все так произошло, как нам говорят, то, я думаю, нужно поставить вопрос таким образом: если сомнительно, как произошли эти неправильные документы, то зачем отягощать свою совесть сомнением? Зачем не оказать милость такому человеку?...*

Председатель в своем последнем слове, вероятно, скажет вам, что всякое сомнение толкуется в пользу подсудимого. При таком положении дела вам легко быть справедливыми, не позволив только человеку взять то, что ему не принадлежит. Документы эти можно рассматривать как грех: смерть греху, но оставьте жизнь грешнику! Простите человека, который обвиняется: пусть в его пользу говорит то положение, в котором он находился все это время, то страдание, которое ему пришлось вынести! (Дело Заматиных).

И наоборот, суд присяжных мог вынести обвинительный приговор, несмотря на то, что, с точки зрения права, подсудимый не может быть признан виновным. Адвокат призывает присяжных осудить зло, оставив на усмотрение профессиональных судей вопрос о юридической ответственности.

Ср.: *Вас спросят не о том, преступны ли дела этой женщины; вас спросят, творила ли она то, что ей приписывается, и, творя, была ли нравственно повинна. Если дела ее и ее вина в них, вами установленная, однако, просмотрены законом – суд освободит ее, а если ошибется суд, силу закона восстановит Сенат. Ваша же задача, судьи совести, – вменить в вину человеку его дела, если они не могли быть совершены без злой и преступно настроенной воли.*

Если суд поставит перед вами человека, обвиняемого в том, что он ложными обещаниями вступил в брак довел девушку до самоубийства, и если спросят вас, виноват ли он, что обманул ее, вам нечего рыться в книгах закона для того, чтобы сказать, что он виновен в обмане. Другое дело – судьи: их дело, получив ваш ответ, справиться, как наказуемо то, что совершил обманщик. Найдя ответ, что деяние ненаказуемо, суд отпустит виновного, и пусть отпустит: это – вина не ваша и не судей, – вина закона или его государственное соображение, что факт ненаказуем.

Вы же, обвиняя, не нарушите вашей обязанности, ибо суд совести тогда и свят, когда руководствуется при оценке людей и их поступков чистыми побуждениями нравственного чувства, вменяя злой воле ее зло и освобождая волю, если она не водилась, совершая ошибку, целями преступными и человеконенавистными (Дело Булах).

2. В основе *морально-этических судебных аксем* лежат нравственные установки и субъективные обоснования решений присяжных о виновности/невиновности подсудимого.

П.С. Пороховщиков сформулировав проблемные вопросы, ответы на которые составляют ценностную обусловленность принятия судебных решений присяжными: 1) этическое понимание цели правосудия; 2) нравственные критерии принятия судебного решения; 3) значение положительной характеристики личности подсудимого [3, 71–73].

Расширим и уточним круг этих вопросов, исходя из нашего материала.

– Можно ли осудить человека, убившего другого, чтобы избавиться от физических или нравственных изъятий со стороны убитого?

Ср.: *Энkelес, жертва трагической развязки 1 апреля 1883 г., во всем, что предшествовало и натолкнуло на ужасное дело, был тираном, а поднявший на него руку Ильишенко, наоборот, в длинный ряд годов развития борьбы был жертвой и только жертвой ненасытной страсти Энkelеса* (Дело Ильишенко).

– Можно ли оправдать подсудимого по соображению: на его месте я поступил бы так же, как он?

Ср.: *Нам говорят, что когда Елизавета Шиманович пропала из и дому, то на другой день знакомые просили брата Ефима поискать её, и ставят ему в вину, что он сразу не обратился к полиции и не пошел к Дмитриевой, а пошел к родным. Да и я бы так поступил на месте Ефима Лешевича, если бы у меня пропал сын: непременно сперва обошел бы родных, а затем уже пошел к дворнику – не играет ли он с ним в шашки (Дело Санко-Лешевича).*

– Можно ли осудить подсудимого, если он исправил причиненное зло, возместил убытки, раздал последнее обиженным людям?

Ср.: *А между тем только за грехи привели сюда этих людей, а с грехами этими они рассчитались так, как дай Бог рассчитаться каждому христианину. Вы слышали: вклады возвращены, акции взяты назад от всех, кто добровольно предлагал взять их. Они исправили зло, на которое поддались по мгновенному увлечению собственными интересами, и не заслужили тех нападков, каким подвергались, и той грязи, которую в них кидали, кидали так много, что мне хотелось спросить их (указывая на гражданских истцов): откуда у них берется такой запас грязи?! (Дело Московского ссудного коммерческого банка).*

– Можно ли оправдать подсудимого, когда преступление было вызвано безнаказанным преступлением должностного лица по отношению к самому подсудимому, его близким или целому кругу тех или иных лиц?

Ср.: *Прокурорский надзор ошибочно привлекал других лиц. Были аресты. Конечно, желательно, чтобы рядом с рвением в преследовании росло во властях и уважение к свободе и личности граждан; но ошибки власти, самое большее, ведут к ответственности ее за свои промахи, и отсюда нельзя вывести логического заключения, что за это следует оставить без удовлетворения законные интересы потерпевших от преступления (Дело Мельницкого).*

– Можно ли оправдать второстепенного соучастника на том основании, что главный виновник остался безнаказанным вследствие небрежности или недобросовестности должностных лиц?

Ср.: *С передачей в руки ее дел Медынцевой судебная власть встретила поддержку и ни малейшего противодействия. Медынцева в первый раз спокойна и довольна ею. Начинать мне с Толбузина и Ефимова было бы бестактно. Это маленькие и неопасные злодеи. Преследуя маленьких, мы даем дерзость большим, а, справившись с боль-*

шими, до маленьких дойти всегда успеем. Когда, войдя в кладовую, хозяин выгоняет тайно забравшихся крыс, и мыши разбежались по норкам (Дело игумены Митрофании).

– Можно ли оправдать подсудимого, когда срок его предварительного заключения больше срока угрожающего ему наказания?

Ср.: *Грустным результатом подобного приема было то, что в настоящее время проверка фактов стала весьма затруднительной, а иногда и совсем невозможной, что большинству обвиняемых пришлось быть под судом и следствием в течение пяти с лишком лет и что многие из них по нескольку лет уже томятся в тюрьмах, искупив давно таким многолетним заключением те вины, за которые их только что теперь собрались судить (Дело клуба «Червонных вальтов»).*

– Имеют ли присяжные нравственное право на оправдательное решение вследствие пристрастного отношения председательствующего к подсудимому?

Ср.: *По этому поводу я обратился к г-ну председателю и сказал, что Щукин не мог этого говорить, причем просил вызвать сюда Щукина в качестве свидетеля. За два дня до предъявления этой просьбы явился в заседание свидетель Протасов, который был вызван по просьбе товарища прокурора; просьба о вызове этого свидетеля была заявлена товарищем прокурора во время судебного следствия и была удовлетворена без всякого замедления. Но когда мы заявили такую же просьбу о спросе свидетеля Щукина, то нам отказали. Протасов был нужен, чтобы подтвердить три или четыре слова, ошибкой приписанные прокурором другому лицу, и вот, чтобы поддержать достоинство прокуратуры, мчится курьер суда и приводит его. Но когда понадобился подсудимому свидетель, от слов которого зависела судьба и честь подсудимого, вы помните, как поступили с нами... Таким образом, с нашей стороны была полная готовность представить все дело в чистоте и доказать, что Борисовский был безусловно прав и что слова его были справедливы (Дело Московского ссудного коммерческого банка).*

Исследование аргументации судебных защитительных речей Ф.Н. Плевако в русле аксиологической парадигмы позволило установить, что судебные аксемы представляют собой важную составляющую аргументации. Вся судебная процедура обретает свое истинное содержание, начинает совокупное существование в качестве условной системы значений именно в судебных аксемах: специальных и морально-этических.

Литература

1. Баева, Л.В. Ценности изменяющегося мира: экзистенциальная аксиология истории: монография / Л.В. Баева. – Астрахань: Изд-во АГУ, 2004. – 277 с.
2. Пригарина, Н.К. Аргументация судебной защитительной речи: риторическая модель / Н.К. Пригарина; автореф. дис. ...д-ра филол. наук. – Волгоград, 2010. – 31 с.
3. Сергеев, П. Искусство речи на суде / П. Сергеев. – М.: Юридическая литература, 1988. – 384 с.

А.П. Седых
(Белгород, Россия)

Анализируются основные положения лингвистической теории общения (коммуникативной лингвистики) в этнокультурном аспекте.

Лингвистическая теория общения находится на путях становления понятийного и терминологического аппарата. Как междисциплинарная область она объединяет в себе данные различных дисциплин, так или иначе связанных с исследованиями речи и поведения. Этнокультурный аспект предполагает комплексное рассмотрение языкового материала с учетом данных когнитивной лингвистики, семантики текста, прагматики, теории языка и коммуникации.

Общение трактуется не как простой обмен информацией, а как осознанный коммуникативный процесс, направленный на осуществление совместной продуктивной деятельности между адресантом и адресатом. Продуктивная деятельность понимается не в узкопрофессиональном смысле, хотя и не исключает последнего, а в качестве действий, ориентированных на достижение желаемого результата на познавательном, семантическом, прагматическом и коммуникативном уровнях.

Для осуществления успешной коммуникации, а именно о ней идет речь, важны те компоненты модели мира, которые обладают индексальной значимостью и отсылают к системе ценностей определенной культуры.

Индексальное значение того или иного объекта знания связано со способами категоризации действительности, которые не только отражают специфику языкового мышления в различных культурах, но и поддерживаются последними в качестве дифференцирующих. Культурные индексы рассматриваются как относительно фиксированный набор фактов или явлений, входящих в сферу фундаментальных ценностей нации. Система ценностей построена на основе этнокультурной индексации и смещения акцентов в восприятии и отношении к общечеловеческим принципам экзистенции.

Этнокультурные способы категоризации объектов мира (идеальных, материальных, виртуальных и пр.) и их манифестация в языковом поведении могут быть выделены на основе лингвистического анализа языково-

го материала в соотнесении с четырьмя указанными выше уровнями.

1. Когниция.

Базовый ментальный уровень категоризации. Непосредственно ненаблюдаемая концептуальная компонента текста как семиотического продукта культуры. Коррелирует с понятием «языковая картина мира», которая рассматривается в качестве «концептуальной конфигурации» [Зализняк, Шмелёв в 1997], определяющей семантические приоритеты предложения, предъявляемого Адресату для интерпретации. Ключевая роль принадлежит Адресанту как носителю индивидуальных когнитивных характеристик. Речь идет о потенциальной коммуникативной единице, функционирующей на доязыковом уровне ниже лежащих когнитивно-коммуникативных структур.

2. Семантика.

Базовый содержательный уровень. Непосредственно наблюдаемая смысловая ячейка предложения. Рассматривается в рамках потенциально общего для Адресанта и Адресата функционально-семантического поля – узуса. Потенциальная языковая единица.

3. Прагматика.

Непосредственно ненаблюдаемая интенциональная компонента высказывания. Актуализируемая коммуникативная единица. Уровень речи.

4. Коммуникация.

Непосредственно наблюдаемая ситуативная составляющая коммуникативного дискурса. Актуализируемые коммуникативные единицы. Процесс речевой деятельности. Динамика реального взаимодействия Адресанта и Адресата. Когнитивно-коммуникативный уровень речевого общения.

С учетом вышесказанного нами предлагается следующая операциональная схема выделения этнокультурной составляющей языка и коммуникации:

Когниция

Концепт
Текст
Адресант

Семантика

Узус
Предложение
Адресант-Адресат

Прагматика

Интенция
Высказывание
Адресант

Коммуникация

Ситуативность
Дискурс
Адресант-Адресат

Каждый уровень коррелирует с одноименным типом стратегии: когнитивные стратегии, семантические стратегии, прагматические стратегии, коммуникативные стратегии. Речь идет о положениях вариативной интерпретации действительности [2].

В ходе исследования мы опираемся на центральный постулат о том, что общей чертой любого языка является его антропоцентричность, при этом каждый язык национально специфичен. В языке отражаются не толь-

ко особенности природных условий или культуры, но и своеобразии национального характера его носителей.

Подводя итоги, следует выделить те положения, которые являются, по нашему мнению, ключевыми для разрабатываемой лингвистической теории общения (коммуникативной лингвистики):

1. Анализ языковой личности с необходимостью предполагает объединение методов нескольких наук, основополагающими из которых являются лингвистика

и теория коммуникации. Цель такого объединения – преодоление традиционной статичности описания языка и интегрирование идеи коммуникативного взаимодействия в лингвистику. Данный подход представляется наиболее перспективным для изучения этнокультурных параметров коммуникации и построения модели языковой личности, в частности, французской языковой личности. В этом смысле, нельзя не согласиться с мнением академика Ю.С. Степанова о том, что «творческая деятельность ученого протекает не в «рамках той или иной дисциплины или науки», а в иной системе членения знания – в рамках «проблемной ситуации» [Степанов 2001]. «Проблемная ситуация» в контексте исследования языковой личности – человек говорящий в действии, иначе говоря, личность, динамически интегрирующая языковые и коммуникативные параметры. Объединение достижений лингвистической и коммуникативной теорий позволяет комплексно решать проблему личности в языке и приносит пользу обеим наукам.

2. Национальная языковая личность представляет собой относительно жесткую систему с наличием в ее составе инвариантных и вариативных элементов, которые отражают, с одной стороны, закономерности осуществления личностью коммуникативного процесса, с другой – моделируемость данной сущности с выходом

на схему языкового этнотипа. Модель языкового этнотипа – это не модель языка и не модель отдельных его подсистем, а модель поведения коммуниканта через его *отношение* к естественному языку, собеседнику и коммуникативной информации. По сути, данная модель есть не что иное, как мета модель, в которой отражаются этнокультурные коммуникативные приоритеты индивида. Коммуникативное поведение обусловлено тем, что человек погружен в разделяемый большинством лингвокультурного сообщества мир значений, проблем и отношений.

Таким образом, адекватное описание коммуникативной системы и языковой личности в ней достижимо только на уровне лингвокультурных комплексов, вмещающих в себя психологический, социальный, этический и другие компоненты, отраженные в национальном языке.

Изучение особенностей языковой личности сопрягается с этнопсихологией – наукой об особенностях культуры, об этнокультурной обусловленности познания, эмоционального поведения индивида, его языка и речи, с использованием этнопсихологических данных, касающихся особенностей национального духа, психического поведения представителей этнокультурной общности, особенностей этнического сознания, закреплённого в этических и эстетических нормах коммуникации.

Литература

1. Зализняк А.А., Шмелёв А.Д. Лекции по русской аспектологии // Slavistische Beiträge. В. 353. – München, 1997. – 357 с.
2. Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. – М.: КомКнига, 2006. – 288 с.
3. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Академ. проект, 2001. – 990 с.

УДК 81'367: 81'366.542

КОММУНИКАТИВНЫЕ ЗНАЧЕНИЯ И ТИПЫ СЕГМЕНТИРОВАННЫХ КОНСТРУКЦИЙ С РОДИТЕЛЬНЫМ ПАДЕЖОМ В ГАЗЕТНЫХ ТЕКСТАХ (на материале русского языка)

О.В. Сергушкова
(Беларусь, Мозырь)

В статье рассматриваются коммуникативные типы и функции СК с Род. пад., выявляются некоторые коммуникативные модели СТ, создаваемых расчленением БП. Анализ СК в аспекте АЧ расширит представление о функционировании синтаксиса, в данном случае синтаксис Род. пад., как элементарных единиц синтаксиса, об их коммуникативных возможностях и функциях в неканонической, внепредложенческой, позиции.

Данная статья представляет собой анализ сегментированных конструкций (СК) с **Род. пад.** в текстах современной газетной публицистики на русском языке с точки зрения актуального членения (АЧ).

Мы согласны, что «в действительности в полной мере свой коммуникативный потенциал предложение проявляет в тексте...» [1, 198]. Поэтому при выявлении темы как предмета сообщения и ремы как коммуникативного центра высказывания в конкретном сегментированном тексте (СТ), а также при определении коммуникативного типа СК имелся в виду полный текст статьи.

Наше понимание темы и ремы соотносится с концепциями АЧ известных учёных, занимающихся изучением коммуникативного аспекта языка: Г.А. Золотовой, И.И. Ковтуновой, М.В. Всеволодовой, О.А. Крыловой, С.В. Вяткиной, Е.М. Лазуткиной и др.

В работе под сегментацией понимается отчленение и вынесение за пределы предложения какого-либо его сегмента, который пунктуационно оформлен в качестве

самостоятельного тема-рематического высказывания. Используется предложенная нами новая типология правосторонних СК: а) **парцеллированные конструкции** (ПК), которыми названы сегменты, актуализирующие вторую, новую, а также градиционную рему СТ; **конструкции собственно сегментированные** (КСС), которые содержат информацию, расширяющую или поясняющую рему базового предложения (БП); в) **сегментированные присоединительные конструкции** (СПК), которые всегда имеют свою рему, добавочную по отношению к реме БП. Для названия второго типа СК – собственно сегментированная конструкция (аббревиатура ССК) – мы были вынуждены переместить слово «конструкция» с позиции конца в позицию начала термина. Это дало возможность получить буквенную аббревиатуру КСС (конструкция собственно сегментированная), не совпадающую с широко известным сложносокращённым словом ССК, которое в большинстве вузовских пособий, а также во многих научных работах применя-

ется по отношению к сложным синтаксическим конструкциям.

СК, предназначенные для акцентуации ремы, подпадают формализации и представлены в коммуникативных моделях. Мы приписываем БП в СТ коммуникативную структуру $T_1 P_1$. Рему в СК, расширяющую или поясняющую P_1 , обозначаем P'_1 , а новую рему в СК – P'_2 ; указываем также способ выражения и коммуникативную семантику ремы: P'_2 (сущ.2) темп. – это обозначает темпоративную рему, выраженную именем существительным в Род. пад. Тему и рему в СПК обозначаем как T_2 добав., P'_2 добав.

К анализу СК в работе предпринят семантико-синтаксический подход, согласно которому вместо традиционного рассмотрения языковых единиц как членов предложения описаны их функционально-коммуникативные (семантические) характеристики, обусловленные лексико-морфологическими значениями и коммуникативными ролями в тексте. Результатом такого подхода является анализ СК, в составе которых есть синтаксемы – «минимальные, далее неделимые семантико-синтаксические единицы» [2, 4], выступающие носителями рематических акцентов в отчленённых конструкциях [3, 138].

Таксономию СК на начальном этапе логично представить как массив структурно-грамматических единиц, состоящий из синтаксем и предикативных единиц. Наиболее отчётливо многочисленные коммуникативные задачи высказывания реализуются сегментированными синтаксемами. Более крупные СК, в том числе и отчленённые предложения «...могут рассматриваться как ис-

числяемые комбинации синтаксем» [2, 8].

При определении функций и значений сегментированных синтаксем использовался «Синтаксический словарь» Г.А. Золотовой [2].

На первом месте по частотности находятся сегментированные падежные формы имени существительного: 2300 из 5000 всех собранных СК. Одним из факторов активного отчленения от БП данной части речи является «тенденция к семантической самостоятельности форм имени существительного» и в целом «тенденция к семантизации синтаксических отношений», отмечает Л.В. Табаченко (2004) [4, 72]. Предложно-падежные формы имени существительного сегментируются гораздо чаще, чем беспредложные. В нашей выборке они составляют 72% от сегментированных синтаксем косвенных падежей. Отчленение субстантивных синтаксем наглядно демонстрирует, что предлог входит в синтаксическую форму слова – синтаксему. «Синтаксический словарь» Г.А. Золотовой – это словарь синтаксем [2].

Материал, содержащий факты отчленения от БП беспредложных падежных и предложно-падежных форм имени существительного, представлен сегментированными синтаксемами всех падежей, среди которых сегментированный Род. пад. занимает третье место по употребительности и разнообразию значений.

Сегментированные синтаксемы Род. пад. представлены 400 примерами. Из них 333 СТ содержат высокочастотные СК (в ПК – 154, в КСС – 160, в СПК – 19); найдено также 11 единичных СК и 56 СК с производ-

ными предлогами. Неотъемлемыми составляющими многих сегментированных синтаксем Род. пад. являются предлоги без, для, у, с, до, из (изо), из-за, из-под, между, от.

Сегментированный Род. пад. имеет 29 коммуникативных значений: 11 – в свободных синтаксемах, 17 – в обусловленных, 1 – в связанной синтаксеме. В свободных синтаксемах это значения: 1) признака, отсутствие которого характеризует предмет, ситуацию, 2) дестинатива, 3) директива, 4) темпоратива, 5) финитива, 6) даты, 7) дименсива, 8) интенсива 1, 9) генератива, 10) квантитатива, 11) локатива; в обусловленных синтаксемах значения: 12) каузатива, в том числе альтернативно-обуславливающей причины, 13) каузатора, 14) кваликатива, 15) род. пад. при отрицании, 16) авторизатора, 17) количественное, 18) субъекта-владельца отчуждаемого объекта, 19) посессива, 20) потенсива, 21) родительного агентивного, 22) интенсива 2, 23) субъекта состояния, 24) субъекта-отправителя, 25) опосредованного субъекта неактуального действия, 26) предмета сравнения, 27) посессивного субъекта, 28) носителя признака; 29) в связанной синтаксеме значение прямого объекта (выделено Г.А. Золотовой).

К наиболее частотным сегментированным синтаксемам Род. пад. относятся:

1) без + Род. пад. – свободная синтаксема, обозначающая признак отсутствие которого характеризует предмет; общее количество – 73, из них в ПК – 30, в КСС – 36, в СПК – 7.

Например, ПК с P'_1 , модель $T_1 P_1 P'_1$ (без + сущ. 1) отс. призн.: *Моя страна... О Боже, моя страна!.. Без мигри, без границ, без перспектив* (ЛГ. – 2004. – 23–29 июня);

КСС с P'_1 , модель $T_1 P_1 P'_1$ (без + сущ.2) отс. призн.: *...страхи и мечты современных нам «маленьких людей», отражаясь в литературном зеркале, показывают российскую действительность чёрно-белой, с уклоном в чёрное. Без всяких градаций серого* (ЛГ. – 2005. – 28–31 дек.);

СПК с P'_1 , модель $T_1 P_1 P'_1$ (без + сущ. 2) отс. призн. добав.: *Ребята со снаряжением наперевес направлялись к месту сбора. А я тут в дублёнке, джинсах, сапогах... Ещѐ и без лыж* (СБ. – 2010. – 19 янв.) и др.;

2) Род. пад. без предл., из + Род. пад., из-за + Род. пад., от + Род. пад., с + Род. пад. – обусловленные синтаксемы с каузативным значением, в том числе со значением альтернативно-обуславливающей причины; общее количество – 51, из них в ПК – 23, в КСС – 22, в СПК – 6.

Например, ПК с P'_2 , модель $T_1 P_1 P'_1 P'_2$ (от + сущ. 2) каузат.: *...всѐ зависит от людей. От их умения, старательности, терпения* (СБ. – 2012. – 13 сент.);

КСС с P'_1 , модель $T_1 P_1 P'_1$ (сущ. 2) каузат.: *...так хочется чего-то настоящего, ненаизгранного. Природной органичности Рин Тин Тина, героизма Дика, жизненной стойкости Фейта и верности Хатико* (СБ. – 2011. – 6 окт.);

СПК с P'_2 , модель $T_1 P_1 P'_1 P'_2$ (от + сущ. 2) каузат. добав.: *Во многих европейских столицах рядом с авто-*

парковками встретишь велосипедные. Двухколёсный механический транспорт там популярен. **И вовсе не от бедности** (СБ. – 2008. – 31 окт.) и др.;

3) **для + Род. пад.** – свободная синтаксема со значением **дестинатива**; общее количество – 32, из них в ПК – 20, в КСС – 12.

Например, ПК с P'_2 , модель $T_1 P_1 P'_2$ (для + сущ.)_{дестин.}: *И на десерт было шоу. Но только для взрослых* (СБ. – 2005. – 10 июня);

КСС с P'_1 , модель $T_1 P_1 P'_1$ (для + сущ.)_{дестин.}: *...на ночное дежурство... я и не рвалась особо. Тяжёлая это работа. Не для слабонервных* (СБ. – 2004. – 3 янв.) и др.;

4) **Род. пад. без предл.** – обусловленная синтаксема со значением **квалитатива**; общее количество – 32, из них в ПК – 18, в КСС – 12, в СПК – 2.

Например, ПК с P'_2 , модель $T_1 P_1 P'_2$ (сущ.)_{квалит.}: *Борьба. Очень вольного стиля...* (СБ. – 2008. – 22 апр.);
КСС с P'_1 , модель $T_1 P_1 P'_1$ (сущ.)_{квалит.}: *«Недавно Борис Кульминский судьбоносно открыл, что в литературу пришли дети семидесятых. В буквальном смысле, то есть шестьдесят какого-нибудь года рождения, как он, как я, как все наши...»* (ЛГ. – 2001. – 21–27 февр.);

СПК с P'_2 добав., модель $T_1 - P_1 P'_2$ (сущ.)_{квалит. добав.}: *Ещё вчера актуальным было сохранение разноуровневых и многообразных кооперативно-интеграционных объединений. Причём местного значения...* (СБ. – 2010. – 2 ноября) и др.

При сегментации синтаксем **Род. пад.** происходят те же языковые процессы, что и при отчленении синтаксем других падежных форм. Так, при **расширении P_1** между СК и БП устанавливаются отношения, близкие к отношениям присоединения (но без его формальных признаков); СК выступает носителем дополнительной информации о ещё одном аспекте ремы, но эта информация дана в той же плоскости, что и в БП. Например: *...даже утопическая фаза перестройки в огромной степени родилась из безответственности. Из психологии ба-ловня, мамёнкина сынка...* (ЛГ. – 2001. – 4–10 апр.) в БП и в СК синтаксема-каузатив **из + Род. п.** является номинацией причин одного события. Отчленённая часть не содержит новой ремы. Ответом на вопрос, включающий тему (Из чего родилась фаза перестройки?) выступает не отдельная часть, а комплекс целиком.

При **уточнении** рема в сегменте – P'_1 сужает денотативное пространство P_1 и является частью информации, уже актуализированной в БП. Например: фрагмент *А него-дя... Что ж, они встречаются везде. И среди «патриотов». И среди «дербьмократов»* (ЛГ. – 2001. – 18–24 апр.) содержит отчленённую рему, конкретизирующую общее локативное значение P_1 ; в СТ *От чего-то придется отказаться. Или от намечаемой либеральной революции, или от идеи создания... партии власти* (ЛГ. – 2001. – 18–24 апр.) отчленённые альтернативные ремы уточняют (конкретизируют) рему-потенсив БП.

Пояснение, как правило, является другой, предположительно известной адресату номинацией объекта речи, т. е. отсылкой к пресуппозиции реципиента, поэтому при пояснении нет удвоения ремы, т. е. парцелляции. В СТ такого типа отчленённая часть выполняет две функции

отсылки к дискурсу и пояснения. Например: *Место мощных людей заняли мощные структуры. Корпорации, партии, коалиции* (Изв. – 2003. – 11 дек.), где рема БП представляет собой целое и общее, а в СК – части этого целого и одновременно частные репрезентации общего.

Важная для текста, в особенности для художественного и публицистического, агентивная категория, имеющая прямое отношение к антропоцентризму речи, структурируется разными падежными формами, попадающими в релативически сильную позицию отчленённой СК. Так, в конструкциях с субъектом посессивных от-ношений (субъект-владелец отчуждаемого объекта) (...крадёт и у меня. У нас с вами. (СБ. – 2004. – 7 февр.)) нередко выступает репрезентант названной категории – сегментированный **Род. пад.** с предлогом **у**. Это может быть субъект (S) акционального, экзистенциального, стативного, реляционного, посессивного, квалитативно-го признаков в моделях:

$T_1 - P_1 P'_2$ (сущ.)_{суб. акц. призн.}; $T_1 - P_1 P'_2$ (сущ.)_{суб. экзист. призн.}; $T_1 - P_1 P'_2$ (сущ.)_{суб. стат. призн.}; $T_1 - P_1 P'_2$ (сущ.)_{суб. реляц. призн.}

То есть в сегментации **Род. пад.** находит подтверждение мысль А.М. Мухина о широком взаимодействии синтаксических категорий [5].

Одна из задач современного семантического синтаксиса – обращение к тому, «что лежит за пределами минимума предложения... Речь идёт об отношениях не между предложениями как самостоятельными единицами текста, а о тех, которые являются результатом ветвления смысла предложения вглубь» [6]. Подобное ветвление, свойственное предложениям разных типов, в том числе простым неосложнённым и простым осложнённым, происходит и при сегментации. Это согласуется с утверждением М.А. Кормилицыной, что «простое предложение является монопредикативной единицей, обладающей полипредикативным содержанием, ибо в структуру простого предложения включается несколько номинаций ситуаций» [6]. Сегментация выявляет внутреннюю полипредикативность ПП, то есть может быть использована, например, операционально, для решения актуальной проблемы «выделения и описания... правил получения (из простых предложений – Л.О.) семантически осложнённых высказываний. Ср. СТ с нерасчленённым трансформом: *Мужчины тоже плачут* (первое событие). *От смеха* (второе событие) (СБ. – 2005. – 09 апр.) → *Мужчины тоже плачут от смеха* (одно событие).

Следовательно, сегментация **Род. пад.** выступает средством актуализации второй (третьей и т. д.) пропозиции, реализации потенциальной содержательной полипредикативности предложения. Причём такая роль сегментации более отчётлива при репрезентации в сегменте второй ремы, то есть в полиремных, парцеллированных, СК, но, несомненно, присуща и моноремным, конструкциям собственно сегментированным, по крайней мере «намечается» в них знаком конца предложения, стоящим перед отчленённой синтаксемой. Присоединительные же СК, в том числе с **Род. пад.**, всегда оказываются подчёркнуто авторизованными, содержащими добавочную информацию, подава-

мую в другой плоскости, другом аспекте. Следует, однако, отметить, что ряд СК совмещает признаки конструкций выделенных нами типов. В этом случае сегментация подтверждает свой полевой характер. Например: (1) *Следует отдать дань спокойствию, бесстрашию... ведущего. Евгений Киселёв в не просто выбрал наиболее злободневную тему, но и предоставил площадку реальным оппонентам... Без подставок и поддавок* (ЛГ. – 1999. – 17–23 ноября). Квалификация выделенного сегмента здесь зависит от установки автора, его коммуникативной задачи: информацию в отчленённой части можно считать добавочной, и тогда это СПК, что подтверждается перефразировкой с добавлением типичного маркера присоединения *причём*: *Причём без подставок и поддавок*. Однако рассматриваемая СК совпадает с названием статьи, в котором отражена доминирующая рема, то есть в СК актуализирована не только вторая рема СТ, но и смысл текста. В таком случае, на наш взгляд, рассматриваемую СК нужно квалифицировать как ПК, обогащающую текст коммуникативно значимым ремагическим компонентом – свободной синтаксемой **без + Род. пад.**, имеющей значение «признака, отсутствие которого характеризует ситуацию» [2, 37].

Важно отметить, что в сегментированной позиции с **Род. пад.** найдены также 35 аналогов предлогов: *в качестве, в области, в отличие, в отсутствие, в пользу, в порядке, в процессе, в режиме, в силу, в соответствии, в течение, в форме, в целях, ввиду, во избежание, во имя, возле, вокруг, вплоть до, вроде, за исключением, за исключением, за счёт, кроме, на уровне, на фоне, насчёт, по поводу, по причине, по типу, по части, после, при отсутствии, против, с помощью* – всего 56 употреблений (*здесь и далее предлоги выделены нами.* – О. С.). Синтаксемы с производными предлогами могут быть синонимичны синтаксемам с непроизводными предлогами. Например: синтаксема **возле + Род. пад.** синонимична синтаксемам **у + Род. пад.**, имеющей, согласно [2], значение **обозначения места через погра-**

ничную близость с названным предметом: *От назойливых комаров нигде не укрыться. Ни возле реки, ни в лесу...* (СБ. – 2010. – 3 июля – С. 31) – ср.: *...Ни у реки, ни в лесу...* Но чаще перечисленные предлоги дифференцируют отдельные значения синтаксем, отмеченные в [2], за счёт того структурируется новая ремагически значимая информация. Например, общее значение **каузации** сужается до значения **основания действия** в синтаксеме **по поводу + Род. пад.**: *Поработав с огоньком, они (Финансисты и налоговики. – О. С.) составляют грозные справки, чтобы через месяц-другой вновь нагреть на контроль. По поводу устранения выявленных ими недостатков* (СБ. – 2008. – 24 июня).

Коммуникативно-синтаксические признаки всех найденных сегментированных синтаксем **Род. пад.** (функция, значение, коммуникативный тип СК, коммуникативная модель СТ), а также количественные данные об их употреблении см. в [7].

Таким образом, в данной статье определены коммуникативные типы и функции СК с **Род. пад.**, выявлены некоторые коммуникативные модели СТ, создаваемых расчленением БП. Автор пришёл к выводу, что изучение СК необходимо для решения насущной задачи функциональной грамматики – «полного и детального описания функционирования синтаксиса», особенно на участке, который недостаточно хорошо изучен. Такого исследования, по мнению М.В. Всеволодовой, разделяемому многими учёными, ещё нет [8, 164]. Анализ СК в аспекте АЧ расширит представление о функционировании синтаксем, в данном случае синтаксем **Род. пад.**, как элементарных единиц синтаксиса, об их коммуникативных возможностях и функциях в неканонической, внепредложенческой, позиции, так как, по утверждению Г.А. Золотовой, «в синтаксисе нет конструкций, не предназначенных участвовать тем или иным способом в процессе коммуникации» [2, 3].

Литература

1. Синтаксис современного русского языка: учебник для филологических специальностей университетов СНГ / Г.Н. Акимова [и др.]; под ред. С.В. Вяткиной. – СПб.: Ф-т филолог. и искусств СПбГУ, 2008. – 347 с.
2. Золотова, Г.А. Синтаксический словарь: репертуар элементарных единиц русского синтаксиса / Г.А. Золотова. – 2-е изд., испр. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 440 с.
3. Янко, Т.Е. Коммуникативные стратегии русской речи / Т.Е. Янко. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 382 с.
4. Табаченко, Л.В. Экспансия предлогов и тенденция к аналитизму в истории русского языка / Л.В. Табаченко // Русский язык: исторические судьбы и современность: труды и материалы II Международного конгресса исследователей русского языка, Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, филологический факультет, 18–21 марта 2004 г. – М.: Изд. Моск. ун-та, 2004. – С. 72–73.
5. Мухин, А.М. Морфологические и синтаксические категории / А.М. Мухин // Исследования по языкознанию: к 70-летию члена-корреспондента РАН А.В. Бондарко [Электронный ресурс]. – СПб., 2001. – С. 51–55. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics1/mukhin-01.htm>. – Дата доступа: 13.11.08.
6. Кормилицына, М.А. Семантически осложнённые (полипропозитивное) простое предложение в устной речи / М.А. Кормилицына. – М., 2002. – 152 с.
7. Сергушкова, О.В. Сегментированные конструкции в аспекте актуального членения / О.В. Сергушкова. – Минск: РИВШ, 2014. – 188 с.
8. Всеволодова, М.В. Теория функционально-коммуникативного синтаксиса: фрагмент прикладной (педагогической) модели языка: учебник / М.В. Всеволодова. – М.: Изд-во МГУ, 2000. – 502 с.

Е.А. Тенякова
(Чебоксары, Россия)

В статье раскрываются содержательные характеристики концепта «общение» в современной парадигме гуманитарных знаний. Общение рассматривается в качестве инструмента регулирования отношений и организации всех видов совместной человеческой деятельности. Автор раскрывает понятие «культура общения», выделяет релевантные компоненты коммуникативного процесса и необходимые условия для достижения коммуникантами наилучшего запланированного результата.

В последние годы в условиях геополитических и социально-экономических изменений в многокультурном мире наблюдается растущий интерес к проблеме общения. Настоятельная необходимость сохранения стабильности и мира, умения находить компромиссы, добиваясь общего согласия в решении насущных вопросов через диалог, ставит перед общением новые задачи. Сегодня общение в любой из его форм рассматривается в качестве инструмента регулирования межличностных (а также межгрупповых, межэтнических, межнациональных) отношений и организации всех видов совместной человеческой деятельности. Эффективность последних зависит от того, насколько точно рядовые носители языка осведомлены о структуре и механизмах общения и в какой мере владеют его техникой на уровне сформированных коммуникативных навыков и умений с тем, чтобы речевое поведение, организованное по определенным правилам, отвечало коммуникативным критериям уместности и успешности. В настоящей работе уместность и успешность коммуникативного поведения предлагается рассматривать в контексте понятия «культура общения».

Несмотря на многоаспектность и сложность феномена «общение» содержание понятия «культура общения» в современной науке раскрыто достаточно полно в работах филологического, филологического, социально-психологического и педагогического направлений. Его квинтэссенция удачно определена М.О. Фаеновой, которая под культурой общения понимает «высоко развитое умение осуществлять коммуникацию соответственно нормам, исторически сложившимся в данном языковом коллективе, с учетом психологических механизмов воздействия на адресата, а также используя лингвистические средства и способы реализации такого общения с целью достижения наибольшего запланированного результата» [3, 8].

Обладание культурой общения предполагает знание всех релевантных компонентов процесса общения, в который входят:

- 1) сами коммуниканты (не менее двух);
- 2) само действие, (речевое или неречевое), которое коммуниканты намереваются совершать;
- 3) содержание, форма, смысл, сообщений, характеризующих общение в целом;
- 4) канал связи (слуховой, зрительный, кинесическо-тактильный, визуальный);
- 5) мотивы участников общения, т. е. их цели и намерения;
- 6) коммуникативная обстановка (среда, окружение, «сцена»)

В основе любого общения лежит определенное коммуникативное намерение. Важно, чтобы оно было актуальным и мотивированным для каждого из партнеров. Сам процесс общения можно рассматривать как процесс решения определенной коммуникативной задачи. Коммуника-

тивная задача задает направленность общению, которое может быть ориентировано на получение информации, на организацию совместной деятельности или развитие межличностных отношений. Осуществив ориентировку в общении (в коммуникативной ситуации, целях, в личности собеседника) и выбрав конкретные коммуникативные средства, партнеры по общению вступают в непосредственный (опосредованный) контакт. При этом коммуниканты регулируют ход общения в общих или личных целях, иницируют коммуникативное общение, задают ему тему и регистр общения (нейтральный, официальный, дружеский, фамильярный), следуют постулатам общения, либо, напротив, стремятся свернуть общение, уйти от темы, идут на нарушение постулатов количества и качества передаваемой информации. Они, принимая на себя определенные социальные и коммуникативные роли, осуществляют обмен речевыми ходами, при этом имеет место постоянная смена коммуникативных ролей говорящего и слушающего. В ходе взаимодействия партнеров возникает обратная связь, которая позволяет коммуникантам корректировать процесс общения и дает собеседнику возможность осознать, как его действия отзываются в партнере по общению. Выделяют три вида обратной связи:

- 1) операционная (служит основанием для корректировки информационного воздействия);
- 2) кинесическая (используется для целей адекватного восприятия речи);
- 3) речевая (проявляется в виде самооценочных суждений говорящего, в его ответных речевых действиях) [2, 33].

Учет обратной связи в общении помогает корректировать коммуникативный процесс и избегать сбоев и неудач. В процессе общения люди передают друг другу определенную информацию, сообщают, описывают, констатируют, доказывают, убеждают и т. д., то есть совершают определенные речевые действия, вступая в речевой контакт. Однако, для уместного, удачного и успешного общения необходимо знание правил речевого межличностного взаимодействия и умение пользоваться ими в коммуникативной деятельности.

Известный английский прагматингвист Дж. Лич в своей книге «Principles of Pragmatics», употребляя термин «максима» для обозначения правил общения, выделяет 6 максим: такта, великодушия, одобрения, скромности, согласия, симпатии [5, 132]. Содержание каждого из правил вряд ли требует дополнительных комментариев.

Н.И. Формановская, рассматривая культуру общения в лингвопедагогическом аспекте, выделяет правила для говорящих и для слушающих. При этом и говорящему, и слушающему особо предписывается проявлять уважительность, доброжелательность, уместную ситуации общения вежливость. Доброжелательной должна быть не только речь, но и жестовые и мимические сигналы, общая манера держаться [4, 18–24].

Правила речевого поведения регулируются речевым этикетом – сложившейся в языке и речи системой устойчивых выражений, применяемых в стереотипных речевых ситуациях установления и поддержания контакта. Сегодня большинство правил речевого общения сгруппированы таким образом, что они сведены к принципам общения, основными из которых являются принципы кооперации и вежливости. Сущность принципа кооперации заключается в том, что каждый партнер по общению должен вносить коммуникативный вклад в соответствии с принятой целью и направлением разговора. В основе же принципа вежливости лежит уважение к личности партнера, внутренняя готовность одного человека помочь другому, умение не навязывать своего общества, деликатность, такт. Речевой этикет как своевременное и уместное речевое проявление также является элементом вежливости.

Принцип вежливости реализуется в процессе речи с помощью различных правил и тактических приемов. Таких правил очень много, например, «Не перебивай», «Внимательно слушай собеседника», «Не навязывайся» и др. Нельзя не согласиться с мнением Е. И. Беляевой, которая утверждает, что «вежливость является относительным понятием и во многом определяется правилами, принятыми в различных ситуациях общения: то, что признается вежливым в одном коммуникативном контексте, может быть нейтральным в другом и неприемлемым в третьем [1, 43]. При этом в понятие «коммуникативный контекст» автор включает следующие существенные признаки ситуации общения:

- а) взаимоположение коммуникантов (равное, выше, ниже);
- б) степень социально-психологической дистанции;
- в) обстановка общения (официальная, неофициальная, непринужденная).

Следует отметить, что коммуникативный контекст влияет на выбор формы выражения вежливости, и пренебрежение этим важным компонентом общения может привести к неудачам в коммуникации.

Помимо рассмотренных выше принципов кооперации и вежливости также выделяют принципы иронии, интереса, Поллианны [6, 142–145], которые играют важную роль в процессе общения. Под иронией обычно понимают тонкую насмешку, выраженную в скрытой форме. Различают иронию добрую (конструктивную) и злую (деструктивную). Злая ирония способна свести на нет весь процесс коммуникации, стать причиной его обрыва, в то время как конструктивная ирония, наоборот, способствует сглаживанию конфликта и снятию напряженности. Принцип иронии как и принцип вежливости является особой стратегией речевого поведения, направленной на предотвращение возможных конфликтных ситуаций.

Литература

1. Беляева, Е.И. Принцип вежливости в вопросительных речевых актах / Е.И. Беляева // Иностранные языки в школе. – 1990. – №1. – С. 43–47.
2. Казарцева, О.М. Культура речевого общения: теория и практика обучения / О.М. Казарцева. – 4-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 496 с.
3. Фаенова, М.О. Обучение культуре общения на английском языке / М.О. Фаенова. – М.: Высшая школа, 1991. – 144 с.
4. Формановская, Н.И. Речевой этикет и культура общения / Н.И. Формановская. – М.: Высшая школа, 1989. – 160 с.
5. Leech, G.N. Principles of Pragmatics / G.N. Leech. – London and New York: Longman, 1986. – 250 p.

Соблюдая принцип интереса коммуниканты исходят из того, что общение должно быть одинаково интересным для обоих партнеров, а принцип Поллианны предполагает, что в процессе общения коммуниканты должны отдавать предпочтение приятным для обоих темам разговора или беседы.

Очень важно, чтобы соблюдение принципов и правил речевого (и неречевого) поведения вошло в привычку, стало нормой.

С речевым поведением личности неразрывно связано ролевое поведение. Общаясь, мы постоянно вступаем в различные ролевые отношения. Находясь во множестве коммуникативных ситуаций, ориентируясь в обстановке общения и в коммуникативных партнерах, мы придерживаемся определенного вербального и невербального поведения, «проигрываем» свою роль. Понятие «роль», понимаемое социальными психологами как устойчивый тип поведения, вошло и в понятийный аппарат педагогики. Под социальной ролью обычно понимается нормативное сочетание позиции (общее положение человека в социальной среде) и функции, которую занимающий данную позицию способен и обязан выполнять [4, 31].

К характеристикам человека, из которых складываются его роли, относят прежде всего пол, возраст, место жительства, степень образованности, профессию, положение на работе и в семье и т. д.

В соответствии с исполняемой человеком ролью от него ожидают определенного поведения, причем всякое нарушение ролевых предписаний, как правило, воспринимается окружающими негативно.

Абсолютно разные люди, выполняя одну и ту же роль, следуют определенному сценарию поведения, используя в своей речи похожие стереотипные фразы. Так, человек в роли покупателя будет пользоваться такими шаблонными репликами, как «Есть ли у вас в продаже...?», «Сколько стоит...?» и т. д. Такие стандартные и стереотипные фразы играют роль алгоритмов ролевого поведения, помогают говорящему действовать в рамках своей роли, в соответствии с ролевыми ожиданиями.

Понимание коммуникантами собственной социальной и коммуникативной роли, реализуемой в данной ситуации общения, роли партнера, а также максимальный учет его индивидуальных особенностей, является важной предпосылкой успешности общения.

Таким образом, владение совокупностью всех видов знаний об общении и умение организовать это общение, отвечающее принципам гуманности и нравственности, являются залогом успешного и комфортного взаимодействия и достижения наилучшего запланированного результата.

ФЕНОМЕН ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ: О СОВПАДАЮЩИХ ФРАГМЕНТАХ РАЗГОВОРНОЙ И КНИЖНОЙ СТИХИЙ

В.К. Харченко
(Белгород, Россия)

Проблематика языковой личности рассматривается сквозь призму обнаружения подчас дословных совпадений высказываний разговорного дискурса (плоскость акустической, изустной культуры) и культуры книжной: художественный, публицистический, научно-популярный, философский дискурсы. Исследуются предложения разговорной речи, аналога которым в книжной культуре пока не обнаружено, что также свидетельствует о креативном потенциале языковой личности.

В пространстве разговорной речи литературоцентричность национального менталитета носителей русского языка прослеживается и в обильном цитировании, и в использовании крылатых слов и выражений, и в особенностях персониферы. Об изменениях в персонифере писал Г.Г. Хазагеров [4]. Цитация, реминисценция, аллюзии суть ожидаемые и вполне естественные проявления креатива языковой личности, свидетельствующие о взаимодействии акустической (изустной) и книжной культур. Подтвердим сказанное примерами.

[Председатель дис. совета о недавно защитившемся докторе наук:] *Он теперь очень популярный человек. Уже два человека к нему (в докторанты) просят-ся. «К нему не зарастёт народная тропа...»* (23.05.2012). [Женщина лет 70 провожающему её мужу:] *«Ой, спасибо!» Муж подхватывает: «Сулей-мену / он помог сегодня мне!»* (29.06.2012). [Доцент-литературовед 48 л.:] *Открываем памятник Шолохову, а музыка испанская!* *«Откуда у Шолохова испанская грусть?»* (05.10.2012). [Декан 52 л. об абитуриентке:] *Шарикова! Какая филологическая фамилия!* [Замдекана:] *У меня тоже была такая же ассоциация, но я решила, что лучше от «шар» – «Девочка на шаре», да?* (19.02.2013). [Профессор рассказывает об убийстве, вторая женщина-профессор, 61 г., комментирует:] *Любовнику машину подарила, мужа-американца в затылок застрелила... – Леди Макбет Мценского уезда!* (29.10.2014). [Москва, совещание:] *А то мы будем долго обсуждать, обсуждать, обсуждать, а воз будет и ныне там! Вы литераторы! Вы по природе должны делать масштабные вещи!* (29.08.2013). [Интеллигентная женщина лет 45 родственникам на вокзале:] *Я планов строю громадье, а потом...* (27.05.2013). [В такси на экскурсии. Начальница отдела:] *Обманул Николай Николаевич (сев в другую машину)! Он им что-то рассказывает, а мы сидим, как Муму!* (07.12.2014).

Удовольствие носителей языка от говорения К.Г. Фрумкин исчисляет четырьмя причинами: 1) тренировкой заложенной в нас физиологической способности говорить, 2) ощущением власти над присутствующими, 3) желанием оставить своим выступлением свой неповторимый след и, наконец, 4) стремлением откорректировать картину мира в сознании собеседников [3].

Приведённые выше высказывания демонстрируют ещё и пятый параметр удовольствия от говорения, а именно: расцветивание, украшение, оснащение высказываний среди всего прочего, о чём подробнее в [6], крылатыми словами, реминисценциями, аллюзиями, сигнализирующими о значимости текста в сознании носителей языка.

Феномен языковой личности, поисковое, творческое отношение её к слову, подтверждение того, что «индивидуальный язык» говорящий формирует не только в области формы, но и на уровне содержания,

этот феномен может быть обнаружен и исследован ещё в одной интересной ипостаси. Многолетние наблюдения над речью окружающих, пополнение фонда высказываний, с одной стороны, и непрерывающееся чтение литературы широкого спектра, с другой, обнаружили феномен подчас буквального совпадения того, что зафиксировано в изустной, акустической культуре, и того, что слышано в спонтанных рассуждениях носителей языка. Авторы предложений, рассуждений, что называется «Идеи носятся в воздухе», отнюдь не были знакомы с цитатами – аналогами мыслей. Приведём ряд таких, практически совпадающих фрагментов разговорного и книжных дискурсов.

Разг.: [Доцент 55 л. о поездках за границу в качестве переводчика:] *У меня такое впечатление, что меня доводит жизнь до какого-то жуткого момента, а потом даёшь фантик, конфетку! А перед этим такой прессинг! Сейчас я, наверное, ещё не заслужила!* (14.08.2012). Худ.: *Когда отчаяние достигает своих высот, жизнь слегка пугается и раскладывает перед тобой свой товар: ну что тебе надо, чтобы ты успокоился? Все люди как люди – а тебе чего надо? Может – это?* (В. Попов. Единственное, что утешало).

Разг.: [Профессор 72 г.:] *Никто тогда не помогал. И только все завидовали и ставили палки в колёса. И эти палки надо было высовывать. Я зашигалась в Днепрпетровске...* (23.06.2012). Худ.: *Для меня делать эту карьеру проще простого. Что тут делать? Только знай себе выкручивайся из одной беды, из другой, из третьей, – перечисляла Ася, загибая пальчики на руке, – из четвёртой, из пятой. Пока ты выкручиваешься, карьера сама собой в гору и прёт»* (Л. Милевская. Дурдом на выезде).

Разг.: [По телефону доцент 55 лет:] *Как только ты начинаешь думать о себе, всё меняется, потому что альтруизм просто разрушает! Меня в Москве учили отказывать. Надо говорить: «Это абсолютно исключено!»* (22.06.2012). Научн.: *Обязанность, долг перед самим собой – это признание права на самого себя без передачи его другим: только я имею право распоряжаться самим собой, выбирать свои свободы и несвободы со всей мерой ответственности за них* [5, 239]. Худ.: *«Никто из нас другим не властелин».*

Разг.: [Женщина-профессор 69 л.:] *У меня очень много своих планов. Маленьких. Но они мне дороги, эти мелочи!* (01.09.2010). *У меня есть какой-то фетишизм мелочей. Мелочи суть мои «боги»* [2, 520]

Разг.: [Профессор 63 л. и доктор наук 53 л.:] *Какой Гоголь писатель! Какой язык! – Наслаждение просто физиологическое! – У меня Толстой тоже! Читаешь – и мир становится на место!* (06.12.2012). *Литература сильна тем, что вызывает острое чувство счастья. И Гоголь велик не тем, что осмеивал Хлестакова и Чичикова, а тем как он это делал, так, что мы до сих пор дышим счастьем, читая его. В этом всё дело, не*

6

том, что, а в том, как. А счастье облагораживает, и в этом значение литературы, которая делает нас счастливыми и тем подымает нас [1, 326].

Разг.: [Женщина 53 г. на вокзале соседке в Зале ожидания:] *Так каждый человек, наверное! В дороге всегда переживает!* (27.11.2014). *Любой вокзал – воронка в омуте пространства. На вокзале всегда чувствуется дрожь, тревога, словно на краю пропасти* (А. Иличевский).

Разг.: [Поэтесса лет 58 в поезде, глядя в окно:] *Осень люблю, когда слякоть. Без листьев. Деревья люблю. Какая стать в каждом дереве! Скульптура!* (02.11.2010). *Но особенно хорош он (платан в Ялте) зимой, когда ветви его голые, когда видны одни только сучья. Графика его ветвей настолько сложна и прихотлива, что ни один самый искусный резец, я думаю, не в состоянии передать всей сложности и затейливости этого рисунка* (В. Субботин. Подорожники).

Можно выделить следующие векторы совпадений: вектор согласия, подтверждения, дополнения, поэтизации, но в любом случае высказывания, имеющие характер рассуждений, требуют фиксации, сбережения, отслеживания, причём не только по причине совпадения мыслей и речевых форм их передачи, но и по причине воздействия принципа дополнительности при языковом воплощении актуальных содержаний. Разговорный дискурс демонстрирует множество не совпадающих сентенций, оригинальных наблюдений, достойных запечатления, популяризации, тиражирования, «рекламы».

[Бывший майор вахтовым методом с другим бывшим военным едут в Москву, рассказывает о своих четверых взрослых детях, итожит:] *Дети родителей бодрят* (23.04.2011). [Ректор декану после неудачного проекта:] *Попробуйте в идеале поставить задачи. Самостоятельно их не решит, но они должны быть поставлены. Проведите КВН, мозговой штурм, и через месяц мы вернёмся к этой теме. Я буду и во внешней среде набирать этих идей, чтобы предметно с вами вести речь!* (15.03.2013). [Молодой человек лет 28 матери по дороге на речку:] *Сказали, что я держался за каждое слово <...> Счастливого человека трудно оскорбить, счастливого человека только можно рассмешишь* (16.08.2013); [Доцент о подготовке песни к юбилею факультета:] *«Да не ходи на сцену!» Я думаю, что ж меня так зомбируют? И сейчас так же. Они говорят: да что вы? Что мы, клоуны, что ли? Да мы, преподаватели, и должны быть клоуны! Ведь шутит над собой только тот, кто уверен в себе!* (29.10.2013); [Мужчина лет 80 двум женщинам-ровесницам, гуляя по парку, спокойно подытоживает:] *Кто в электронике в этой побыл – значит человека нет уже!* (06.11.2013); [Доцент лет 54 перед чтением своих стихов:] *Я рассказу о своих несоответствиях. Потому что жизнь – это несоответствия. Когда всё симметрично, жизни нет* (19.11.2013). [Попутчица-строитель 66 л.:] *Я редко-редко захожу в Интернет, это такая помойка! Если ты будешь сидеть в Интернете – ты не сделаешь ничего! Я только по скайпу. Поговорили – и всё!* Потре-

пались. Во-первых, мне приятно видеть собеседника. Тут ты напрямую! Я включила – кому я нужна – звоня! Я не люблю на каждый день трепаться! У меня ж теперь любимое дело – купаж, декупаж. А в Интернете такие заголовки, а за ними пустота. Или сплетни! Не хочу! (19.11.2014). [Попутчица-менеджер 59 л.:] *Мне говорят: главное – ребёнка накормить! Нет, ребята! Главное – чтоб мать была сыта. Потому что сытая мать всегда ребёнка накормит!* (22.11.2014). [Профессор об оппоненте:] *...Конечно, глуповата, но она жена богатого мужа. Это сейчас новое явление в науке – жена богатого мужа, Они защитились, подкупив, а потом разъезжают по диссоветам, как по модным показам* (28.11.2014). [Тверь. Женщина инженер 64 л.:] *Люди вокруг себя перестали видеть красоту. Они смотрят на картинки! Нарисованные! Если ребёнок не видит, что ствол у дерева не просто коричневый, а морщинистый, серый, как у слона (кожа), зелёный, если мох, а они этого не видят! Это всё нарисовано другими людьми. И дети бедные поэтому, бедное восприятие, и надо возвращать детей к мысли, что вокруг всё хорошо* (14.12.2014).

Феномен языковой личности проявляется в подобной коррекции набирающих силу искажений. Это и попытки противостоять хорошо известному, и способ проговорить и упрочить своё понимание, и возможность внести свою авторскую мысль в совокупный интерпретационный фонд современности. Рассуждения в разговорном дискурсе содержат весьма интересный материал, который может быть использован и в прикладном значении. Так, обе мысли в двух следующих высказываниях в социально-гуманитарном плане исключительно важны: и мысль, что профессия «окукливает» человека, и это негативное воздействие в своём поведении надо каким-то образом учитывать, и что старость имеет столько же прав на красоту, сколько имеют молодость и зрелость.

[Учительница 31 г.:] *Муж мне говорит: Ну, ты, такая училка, зануда! – А мы уже не видим себя! Опылились друг о друга!* (07.05.2012). [О французенках по телефону:] *После пятидесяти пяти – это картинка каждая! До 55-и – это как мы, замухрыленные, даже иногда и с сумками в двух руках! У них такой принцип: чем ты старше, тем больше ты должен компенсировать своей внешностью! там такие туфельки! там такие платья! Они надевали такие перелинки. Это мех какой-то. Потрясающий. И с такими туфельками! И со своей статностью! Это засмотреться можно!* (14.08.2012).

«Рукописи не горят». Есть надежда, что напечатанное останется, тогда как сказанное по определению мимолётно, уязвимо, хрупко, незащищено. И филолог (языковая личность!) среди прочих задач вправе ощущать свою миссию и в сбережении «случайно прозвучавшего» высказывания, реплики, даже слова. Такого, например, как слово-эпитет *ярко-новый*. Например, женщина говорит приятельнице, что у той в одежде давно не было ничего *ярко-нового*. Эпитет интересен не только лингвистически, но и поведенчески.

Литература

1. Пропп, В.Я. Дневник старости / В.Я. Пропп // Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. – СПб., 1995. – № 3. – С. 300–350.
2. Розанов, В.В. Сумерки просвещения / В.В. Розанов. – М.: Педагогика, 1990. – 624 с.
3. Фрумкин, К.Г. О загадочном удовольствии говорить / К.Г. Фрумкин // Нева. – 2010. – № 12. – С. 139–146.
4. Хазагеров, Г.Г. Персональная русская культура / Г.Г. Хазагеров // Новый мир. – 2002. – № 1. – С. 133–145.
5. Шаповал, И. Созависимость как жизнь / И. Шаповал. – М.: Университетская книга, 2009. – 240 с.
6. Charchenko, V.K. Bendiges Gesprochenes Russisch in Theorie und Praxis: Äußerungen, Monologe / V.K. Charchenko. – Berlin, Elena-Plaksina-Verlag. 2014. – 688 с. = Харченко, В.К. Живая русская речь в теории и практике: высказывания, монологи / В.К. Харченко. – Берлин, 2014. – 688 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АХРАМЕНКО Пётр Евгеньевич, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

АЮПОВ Салават Мидхатович, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной филологии Соликамского государственного педагогического института, филиала Пермского государственного научно-исследовательского университета.

АЮПОВА Светлана Будимировна, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Атаюркского университета (Турция).

БАЛЫЦЕВИЧ Юлия Николаевна, магистр филологических наук, лаборант кафедры русской и зарубежной литературы Могилевского государственного университета имени А.А. Кулешова.

БАНЧУК Ирина Владимировна, студентка 5 курса филологического факультета Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

БОРИСОВЕЦ Юлия Адамовна, редактор отдела подготовки заказных телепередач РУПРТЦ «Телерадиокомпания «Гомель».

БОЛОТСКАЯ Маргарита Павловна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Русский язык и методика преподавания русского языка» Педагогического института им. В.Г. Белинского Пензенского государственного университета.

БОЛТОВСКАЯ Елена Александровна, кандидат филологических наук, зам. декана по научной работе факультета славянской филологии Могилевского государственного университета имени А.А. Кулешова.

ВАСИЛЕВСКАЯ Юлия Леонидовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества Тверского государственного университета.

ВРУБЛЕВСКАЯ Екатерина Игоревна, студентка 5 курса Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

ГЕРЦИК Александр Викторович, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

ГОЛОВАЧЕВА Ольга Алексеевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Брянского государственного университета им. И.Г. Петровского.

ГОРБАЧУК Виктор Игоревич, студент 4 курса филологического факультета Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

ГУРЬЯНОВА Людмила Борисовна, доцент кафедры «Русский язык и методика преподавания русского языка» Пензенского государственного университета.

ГЮНЕШ Бахар, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русского языка и литературы Атаюркского университета (Турция).

ЖАТКИН Дмитрий Николаевич, доктор филологических наук, профессор, почетный работник высшего профессионального образования РФ, почетный работник науки и техники РФ, зав. кафедрой перевода и переводоведения Пензенского государственного технологического университета.

ЖУРАВСКАЯ Любовь Васильевна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры белорусского языкознания Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

ЖУРАВЛЁВА Светлана Ивановна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры белорусского языкознания Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

ЗЕЛЬМАНЧУК Анастасия Ивановна, студентка Барановичского государственного университета.

ЗЛОБИНА Надежда Федоровна, доктор филологических наук, профессор кафедры современного русского языка филологического факультета Православного Свято-Тихоновского университета, зав. научным архивом Свято-Алексиевской Пустыни.

ИВАНОВ Евгений Евгеньевич, кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой английского, общего и славянского языкознания Могилевского государственного университета им. А.А. Кулешова.

КАЗАНЦЕВА Людмила Николаевна, учитель ГУО «Гимназия №3 г. Солигорска».

КАНАКИНА Галина Ивановна, кандидат педагогических наук, профессор, зав. кафедрой «Русский язык и методика преподавания русского языка» Педагогического института им. В.Г. Белинского Пензенского государственного университета.

КАНЦЕВАЯ Мария Владимировна, аспирант Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

КЛИМИНА Людмила Владимировна, кандидат филологических наук, доцент Стерлитамакского филиала Башкирского государственного университета.

КОЖУХОВА Галина Ореовна, старший преподаватель кафедры немецкой филологии Мариупольского государственного университета.

КОЛОСОВА Светлана Николаевна, доктор филологических наук, зав. лабораторией межкультурных взаимодействий Института культурологии образования Российской академии образования.

КОНЮШКЕВИЧ Мария Иосифовна, доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики Гродненского государственного университета им. Янки Купалы.

КРОХМАЛЬНИК Антон Юрьевич, ассистент кафедры русского, общего и славянского языкознания Гомельского государственного университета им. Ф. Скорины.

КРУК Борис Алексеевич, кандидат филологических наук, доцент, декан факультета дошкольного и начального образования Мозырского государственного педагогического университета имени И.П. Шамякина.

КУДРЕНЮК Анастасия Андреевна, студентка 5 курса филологического факультета Мозырского государственного педагогического университета имени И.П. Шамякина.

КУРАШ Сергей Борисович, кандидат филологических наук, доцент, зав кафедрой русского языка Мозырского государственного педагогического университета имени И.П. Шамякина.

КУРИЛО Юлия Игоревна, кандидат филологических наук, доцент кафедры компьютерного дизайна Саратовского государственного технического университета.

ЛАВШУК Оксана Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы МГУ имени А.А. Кулешова.

ЛАНСКАЯ Ольга Владимировна, кандидат филологических наук, учитель русского языка и литературы МБОУ СОШ № 14 г. Липецка.

ЛЕВОНЮК Алла Евгеньевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского и белорусского языков с методикой преподавания Брестского государственного университета им. А.С. Пушкина.

ЛОБАН Марина Геннадьевна, старший преподаватель кафедры литературы Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

ЛУННОВА Марина Геннадьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры «Русский язык и методика преподавания русского языка» Педагогического института им. В.Г. Белинского Пензенского государственного университета.

ЛЮКЕВИЧ Виктор Васильевич, кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Могилёвского государственного университета им. А.А. Кулешова.

МАЗУРКЕВИЧ Людмила Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры белорусского языкознания Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

МАКЕЕВА Юлия Сергеевна, магистрант Стерлитамакского филиала Башкирского государственного университета.

МАМЕДОВА Илаха Адалат гызы, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры «Теория и практика перевода» Бакинского славянского университета.

МАСЛОВА Валентина Авраамовна, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры общего и русского языкознания Витебского государственного университета им. П.М. Машерова.

МАТВЕЕНКО Ирина Михайловна, преподаватель кафедры иностранных языков Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

МИКАДЗЕ Манана Георгиевна, доктор педагогических наук, профессор Кутаисского государственного им. А. Церетели.

МИНЕРАЛОВА Ирина Георгиевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Московского педагогического государственного университета.

МИНИБАЕВА Светлана Винеровна, кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой русского языка, стилистики и журналистики Стерлитамакского филиала Башкирского государственного университета.

МОКРЕЦОВ Михаил Михайлович, студент филологического факультета Белорусского государственного университета.

МОРОЗОВА Людмила Ивановна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры немецкой филологии факультета иностранных языков Мариупольского государственного университета.

МУДРОВА Наталья Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Запорожского государственного медицинского университета.

МУРАТОВА Елена Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры общего и русского языкознания Витебского государственного университета им. П.М. Машерова.

НАГОРНЫЙ Игорь Анатольевич, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры филологии Белгородского государственного национального исследовательского университета.

НИКОЛАЕВА Светлана Юрьевна, доктор филологических наук, профессор кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества Тверского государственного университета.

НОВОСЕЛОВА Ольга Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории языка и межкультурной коммуникации Тверской государственной сельскохозяйственной академии.

ОГНЕВА Елена Анатольевна, доктор филологических наук, доцент, зав. кафедрой Педагогического института Белгородского государственного национального исследовательского университета.

ПАНКРАТОВА Мария Николаевна, магистрант кафедры русского языка Мозырского государственного педагогического университета имени И.П. Шамякина.

ПОЛЕХИНА Майя Михайловна, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русского языка и литературы Одинцовского гуманитарного университета (Московская область).

ПРИГАРИНА Наталья Константиновна, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры языкознания Волгоградского государственного социально-педагогического университета.

ПРОХОРЕНКО Людмила Валерьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры белорусского языкознания Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

РЕВУЦКИЙ Олег Игоревич, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

РЕДЬКИН Валерий Александрович, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой филологических основ издательского дела и литературного творчества Тверского государственного университета.

РОГАЛЕВ Александр Фёдорович, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русского, общего и славянского языкознания Гомельского государственного университета имени Франциска Скорины.

РОГАЛЕВ Владислав Александрович, преподаватель кафедры теории и практики английского языка Гомельского государственного университета имени Франциска Скорины.

РОДИОНОВА Инесса Геннадьевна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры «Русский язык и методика преподавания русского языка» Пензенского государственного университета.

РУБАНОВА Барбара Александровна, выпускница магистратуры Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

СЕДЫХ Аркадий Петрович, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой немецкого и французского языков Педагогического института Белгородского государственного национального исследовательского университета.

СЕЛИВАНОВА Елена Александровна, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой теории и практики перевода Черкасского национального университета имени Богдана Хмельницкого, заслуженный работник образования Украины.

СЕРГЕЙ Владимир Николаевич, кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой иностранных языков Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

СЕРГУШКОВА Ольга Владимировна, ассистент кафедры русского языка Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

СЕРДЮКОВА Екатерина Ивановна, магистр филологических наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы Могилёвского государственного университета им. А.А. Кулешова.

СЕРИКОВА Ирина Валерьевна, ассистент кафедры русского, общего и славянского языкознания Гомельского государственного университета им. Ф. Скорины.

СИДОРЦ Виталий Степанович, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

СОЛОХОВ Алексей Васильевич, филологических наук, доцент кафедры начального обучения Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

СТАРОДУБЕЦ Светлана Николаевна, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры социально-экономических и гуманитарных дисциплин филиала ФГБОУ «Брянский государственный университет имени академика И.Г. Петровского» в г. Новозыбкове.

СУДИБОР Ирина Леонидовна, старший преподаватель кафедры литературы Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

ТАТАРИНОВА Татьяна Ивановна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

ТВЕРИТИНОВА Татьяна Ивановна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы Киевского университета имени Бориса Гринченко.

ТЕНЯКОВА Елена Александровна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры иностранных языков Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева.

ТРИГУК Марина Олеговна, магистр филологических наук, аспирант кафедры культуры речи и межкультурных коммуникаций Белорусского государственного педагогического университета им. М. Танка.

ТРОЩИНСКАЯ-СТЕПУШИНА Татьяна Евгеньевна, методист отдела образования, спорта и туризма Октябрьского района г. Витебска.

ФЕДОРОВА Надежда Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка и МПИЯ Мозырского государственного педагогического университета имени И.П. Шамякина.

ХАКАМИ Оксана Николаевна, кандидат филологических наук, Гейдельберг (Германия).

ХАРЧЕНКО Вера Константиновна, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой филологии Белгородского государственного национального исследовательского университета.

ЧЕРНОВА Мария Михайловна, аспирантка Московского педагогического государственного университета, учитель русского языка и литературы в ГБОУ «Школа № 1770».

ШЕВЕРИНОВА Ольга Валерьевна, аспирант кафедры общего и русского языкознания Витебского государственного университета им. П.М. Машерова.

ШЕВЦОВА Людмила Ивановна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры литературы Витебского государственного педагогического университета им. П.М. Машерова.

ШЕВЧЕНКО Михаил Николаевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры белорусского языкознания Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

ШЕЦКО Лариса Михайловна, ассистент кафедры русского языка Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина.

ШПАК Елена Владимировна, студентка 5 курса филологического факультета Мозырского государственного педагогического университета имени И.П. Шамякина.

ЩЕРБАК Жанна Анатольевна, аспирантка Белгородского государственного университета.

ЯВОШ Ирина Васильевна, учитель русского языка и литературы первой квалификационной категории ГУО «Средняя школа № 14 г. Пинска».

ЯЦЫНА Антонина Александровна, магистрант кафедры литературы Витебского государственного педагогического университета им. П.М. Машерова.

СОДЕРЖАНИЕ

РУССКОЕ СЛОВО – СЛОВО МИРА: К 70 ЛЕТИЮ СО ДНЯ ПОБЕДЫ СОВЕТСКОГО НАРОДА В ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ

<i>Канакина Г.И.</i>	Вербальная реализация концептов «война» – «победа» в произведениях пензенских поэтов	3
<i>Ланская О.В.</i>	Концепт «память» (на материале поэзии Ю.П. Кузнецова и П.Н. Шубина)	5
<i>Луннова М.Г.</i>	Языковые особенности разговорной речи пензенских летчиков – ветеранов Великой	8
<i>Родионова И.Г., Гурьянова Л.Б., Федорова Н.Н., Врублевская Е.И., Явош И.В.</i>	Языковые особенности текстов мемориальных досок, посвящённых Великой	10
	Деривационные характеристики лексики военного дискурса	12
	Филологический анализ художественного текста в школе (А. Аврутин, «Стирали	14
	на Грушевке бабы...»)	

К ЮБИЛЕЙНЫМ ДАТАМ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

К 220-летию со дня рождения Александра Сергеевича Грибоедова (1795–1829)

<i>Левонюк А.Е.</i>	Афористическое творчество А.С. Грибоедова	17
<i>Рогалев А.Ф.</i>	Смысл именования персонажей в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»	18
<i>Серикова И.В.</i>	Актуализация цитат А.С. Грибоедова в современных газетных текстах	21

К 200-летию со дня рождения Петра Павловича Ершова (1815–1869)

<i>Минералова И.Г.</i>	Идеал и образ русской жизни в «Коньке-Горбунке» П.П. Ершова (к 200-летию юбилею сказочника)	23
------------------------	---	----

К 155-летию со дня рождения Антона Павловича Чехова (1860–1904)

<i>Ахраменко П.Е.</i>	Одноставные сказуемо-бесподлежащие предложения как средство построения текста (на материале рассказов «Княгиня» и «Припадок» А.П. Чехова)	25
<i>Василевская Ю.Л.</i>	Особенности пространственно-временной организации авторского сборника (на примере сборника А.П. Чехова «В сумерках»)	27
<i>Николаева С.Ю.</i>	Философские источники и концепты как основа анализа повести А.П. Чехова «Степь»	30

К 145-летию со дня рождения Ивана Алексеевича Бунина (1870–1953)

<i>Люкевич В.В., Курило Ю.И.</i>	Функции фольклорных кодов в двух текстах И.А. Бунина	33
--------------------------------------	--	----

К 120-летию со дня рождения Сергея Александровича Есенина (1895–1925)

<i>Колосова С.Н.</i>	Автопортрет в лирике С.А. Есенина	35
<i>Селиванова Е.А.</i>	Поэтический синтаксис С. Есенина: проблема когнитивного моделирования	38

К 100-летию со дня рождения Константина Михайловича Симонова (1915–1979)

<i>Казанцева Л.Н.</i>	Константин Симонов: писатель, поэт, прозаик, драматург	41
-----------------------	--	----

К 75-летию со дня рождения Иосифа Александровича Бродского (1940–1996)

<i>Маслова В.А.</i>	Иосиф Бродский: полеты во сне (по мотивам одного стихотворения).....	43
<i>Шевцова Л.И., Яцына А.А.</i>	Мотив изгнанничества в поэзии Бродского и Овидия.....	45

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

<i>Аюпов С.М., Аюпова С.Б., Гюнеш Б.</i>	Роль проспекции и ретроспекции в текстовой организации романа И.С. Тургенева «Накануне».....	48
<i>Барысавец Ю.А. Болотская М.П.</i>	Рыфмаваная монастрафа і манаверш у маўленчай культуры Функционирование глаголов со значением мыслительной деятельности в тексте романа Л.Н. Толстого «Воскресение»	50 52
<i>Герцик А.В. Головачева О.А.</i>	Стилевое своеобразие «компьютерных» повестей В. Пелевина	54
<i>Жаткин Д.Н. Жураўлё ва С.І. Жураўская Л.В. Иванов Е.Е.</i>	Оценочные единицы как средства характеристики русского народа в статье Н.С. Лескова «Пятьдесят лет назад»..... Поэтический язык П.А. Вяземского в истории русского литературного языка	56 59
<i>Жаткин Д.Н. Жураўлё ва С.І. Жураўская Л.В. Иванов Е.Е.</i>	Функции парцэляваных канструкцый у мове твораў І. Навуменкі..... Філалагічны аналіз верша Рыгора Барадуліна “Каўчэг”	61 63
<i>Канцавая М.У. Климина Л.В., Макеева Ю.С. Кожухова Г.О. Крохмальник А.Ю.</i>	Инверсия афоризма в художественном тексте (на материале языка романа Андрея Платонова «Чевенгур»)..... Айконімы ў раманах і аповесцях Івана Навуменкі	64 66
<i>Крук Б.А. Сяргей У.М. Кураш С.Б., Хакамы О.Н. Лавицук О.А., Болтовская Е.А. Лобан М.Г., Банчук И.В. Мазуркевіч Л.М., Рубанова В.А. Мамедова И.А.</i>	Эпитеты «златой / золотой» в семантическом пространстве лирических произведений XX века..... К вопросу о творческой манере Генриха фон Клейста..... Языковые репрезентации понимающих взглядов в контексте невербальных коммуникативных актов	69 71 73
<i>Крук Б.А. Сяргей У.М. Кураш С.Б., Хакамы О.Н. Лавицук О.А., Болтовская Е.А. Лобан М.Г., Банчук И.В. Мазуркевіч Л.М., Рубанова В.А. Мамедова И.А.</i>	Хлеб усяму аснова: граматыка і семантыка вершаказа А. Разанава “Хлеб”	75
<i>Мацвеев И.М. Микадзе М.Г. Минибаева С.В. Мокрецов М.М. Морозова Л.И.</i>	Литературная эквивалентность и интертекстуальность как проявления диалогичности текстов: общее и различное	77
<i>Мудрова Н.В. Муратова Е.Ю. Огнева Е.А.</i>	Ключевые образы русской культуры в картине мира современных русскоязычных поэтов Беларуси	79
<i>Полехина М.М.</i>	Нравственно-этическая проблематика повести Алены Браво «Рай давно перенаселён»	81
<i>Прохоренко Л.В. Ревуцкий О.И. Редькин В.А. Рогалев В.А. Сердюкова Е.И., Бальцевич Ю.Н. Сидорец В.С.</i>	Канцэпт <i>каханне</i> як сродак актуалізацыі паэтычнага тэксту (на матэрыяле твораў беларускай жаночай паэзіі)..... Творчество Л.Н. Толстого в азербайджанском литературоведении конца XX – начала XXI вв..... Рэалізацыя функцыі моўнай гульні індывідуальна-аўтарскімі неалагізмамі.....	83 85 88
<i>Мудрова Н.В. Муратова Е.Ю. Огнева Е.А.</i>	Философский спектр поэзии Давида Гурамишвили	90
<i>Мудрова Н.В. Муратова Е.Ю. Огнева Е.А.</i>	«Возможные» миры в художественном тексте	92
<i>Мудрова Н.В. Муратова Е.Ю. Огнева Е.А.</i>	Своеобразие жанровой структуры двучастных рассказов А.И. Солженицына.....	94
<i>Мудрова Н.В. Муратова Е.Ю. Огнева Е.А.</i>	К вопросу об изучении жанровой специфики западноевропейской малой прозы XIX–XX ст. в русском и украинском литературоведении 10-ых годов XXI ст.....	95
<i>Мудрова Н.В. Муратова Е.Ю. Огнева Е.А.</i>	Смена номинации как прием раскрытия образа персонажа художественного текста	97
<i>Мудрова Н.В. Муратова Е.Ю. Огнева Е.А.</i>	Смыслообразующая роль дискурсивных элементов в поэтическом тексте.....	99
<i>Мудрова Н.В. Муратова Е.Ю. Огнева Е.А.</i>	Антропоцентризм дуального концепта в когнитивно-дискурсивном спектре текста (на материале романа А.С. Иванова «Вечный зов»).....	102
<i>Мудрова Н.В. Муратова Е.Ю. Огнева Е.А.</i>	Традиции М. Лермонтова в поэзии раннего В. Маяковского в контексте культуры начала XX в.....	105
<i>Мудрова Н.В. Муратова Е.Ю. Огнева Е.А.</i>	Типы переводческих трансформаций (на материале произведений А. Пушкина).....	108
<i>Мудрова Н.В. Муратова Е.Ю. Огнева Е.А.</i>	Русские поэтические тексты, основывающиеся на олицетворении гидронимов	110
<i>Мудрова Н.В. Муратова Е.Ю. Огнева Е.А.</i>	Ю.П. Кузнецов в творческом сознании тверских поэтов	111
<i>Мудрова Н.В. Муратова Е.Ю. Огнева Е.А.</i>	Специфика изображаемой реальности в сказочных произведениях Памелы Трэверс.....	115
<i>Мудрова Н.В. Муратова Е.Ю. Огнева Е.А.</i>	Персоноцентрический тип героя в повести «Как странен я...» Анатолия Андреева	117
<i>Мудрова Н.В. Муратова Е.Ю. Огнева Е.А.</i>	Структурно-семантическое своеобразие вербоидов в драме А.С. Пушкина «Борис Годунов».....	119

<i>Сидорец В.С., Шпак Е.В.</i>	Роль лексики ограниченного употребления в реализации фрагмента исторического дискурса (на материале драмы А.С. Пушкина «Борис Годунов»)	120
<i>Солахуў А.В.</i>	Спосабы ўтварэння Індывідуальна-аўтарскіх неалагізмаў у мове твораў Казіміра Камейшы	121
<i>Зельманчук А.І.</i>	Камейшы	121
<i>Стародубец С.Н.</i>	Символическое значение ключевого слова в поэзии Зинаиды Гиппиус	123
<i>Судибор И.Л.</i>	Стихотворение А.С. Пушкина «Бесы» в контексте лирики поэта 1830-х гг.	126
<i>Татарина Т.И., Горбачук В.И.</i>	К вопросу о создании портретной характеристики невербальными средствами (на материале повести А.И. Куприна «Гранатовый браслет»)	128
<i>Татарина Т.И., Кудренко А.А.</i>	Текстообразующая функция антонимов в поэме М.Ю. Лермонтова «Демон»	130
<i>Татарина Т.И., Панкратова М.Н.</i>	Языковое воплощение образа родины в поэзии М. Цветаевой	131
<i>Тверитинова Т.И.</i>	Петербургский текст в творчестве М.Ю. Лермонтова	133
<i>Тригук М.О.</i>	Функционально-семантическое поле личности в идиостиле Т. Толстой и Л. Дранько-Майсюка	136
<i>Троцкая-Степушина Т.Е.</i>	Роль апеллятивных единиц в именовании персонажа (на материале белорусской русскоязычной прозы)	138
<i>Чернова М.М.</i>	Образ детского «думанья» в книге «Правда, мы будем всегда?» Сергея Козлова	140
<i>Шаўчэнка М.М., Прахарэнка Л.В.</i>	Спецыфіка ўжывання ахраматычнага колераабзначэння шэры ў мове трылогіі В. Іпатавай «Гаспадары вялікага княства»	142
<i>Шевринова О.В.</i>	Особенности структурной организации прецедентных имен в творчестве В.П. Астафьева	143
<i>Шэцка Л.М.</i>	Проза-паэтычны ідыястыль у аспекце ўнутранай інтэртэкстуальнасці на ўзроўні вобразнасці (на прыкладзе канцэптасферы твораў У. Караткевіча)	145
<i>Щербак Ж.А.</i>	Синестетическая метафора как способ познания мира слепым человеком (на материале повести В.Г. Короленко «Слепой музыкант»)	148

ТЕКСТ И РЕЧЕВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

<i>Злобина Н.Ф.</i>	Образный строй народной речи в формировании речевой личности будущего журналиста	150
<i>Конюшкевич М.И., Назорный И.А.</i>	Внутритекстовый функционал союза <i>ан</i>	152
	Лексически опустошенное слово <i>такой</i> и его коммуникативно-прагматические функции в речи	155
<i>Новоселова О.В.</i>	Коммуникативные отношения как фактор дискурсивной справедливости	157
<i>Пригарина Н.К.</i>	Аксиологическая парадигма аргументации судебной защитительной речи	158
<i>Седых А.П.</i>	Лингвистическая теория общения: этнокультурный аспект	161
<i>Сергушкова О.В.</i>	Коммуникативные значения и типы сегментированных конструкций с родительным падежом в газетных текстах (на материале русского языка)	162
<i>Тенякова Е.А.</i>	Коммуникативные знания как основа культуры общения	166
<i>Харченко В.К.</i>	Феномен языковой личности: о совпадающих фрагментах разговорной и книжной стихий	168